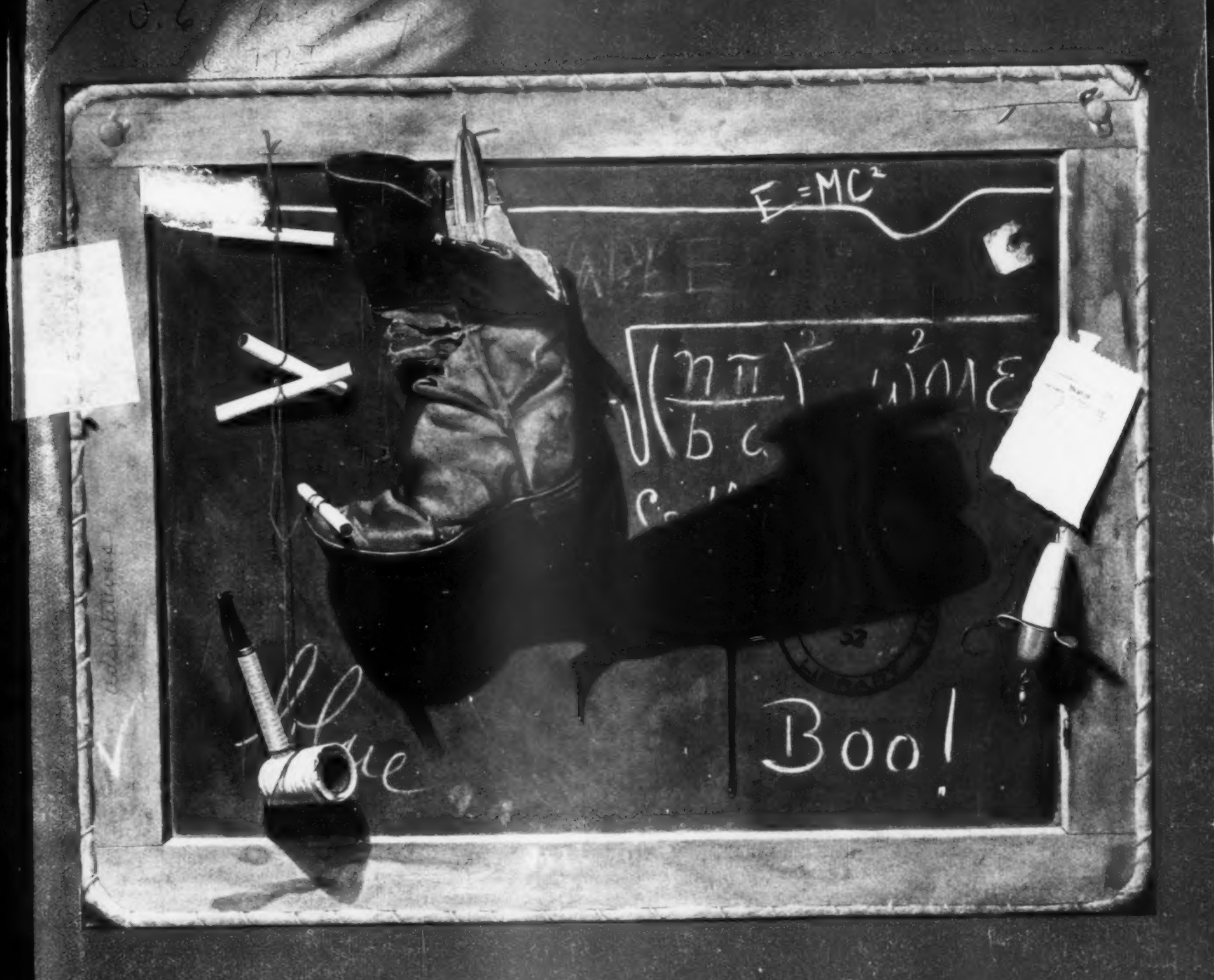



# DAS KUNSTWERK

6. JAHR 1952 HEFT 1

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK
Schriftleitung: Leopold Zahn
Heft 1 · 1952

Inhalt



Farbtafeln



Umschlag



Der Satz dieses Heftes erfolgte in der von Hermann Zapf entworfenen Palatino der D. Stempel AG, Frankfurt a. M.

Papier: Reflex-Offset der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH., Düren

# DAS KUNSTWERK



EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · SECHSTES JAHR

HEFT 1 1952



WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

*Für freundschaftliche und tatkräftige Unterstützung der*

*Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Herausgeber den Firmen*

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT MEYLE & MÜLLER, PFORZHEIM

SCHULER, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, STUTTGART

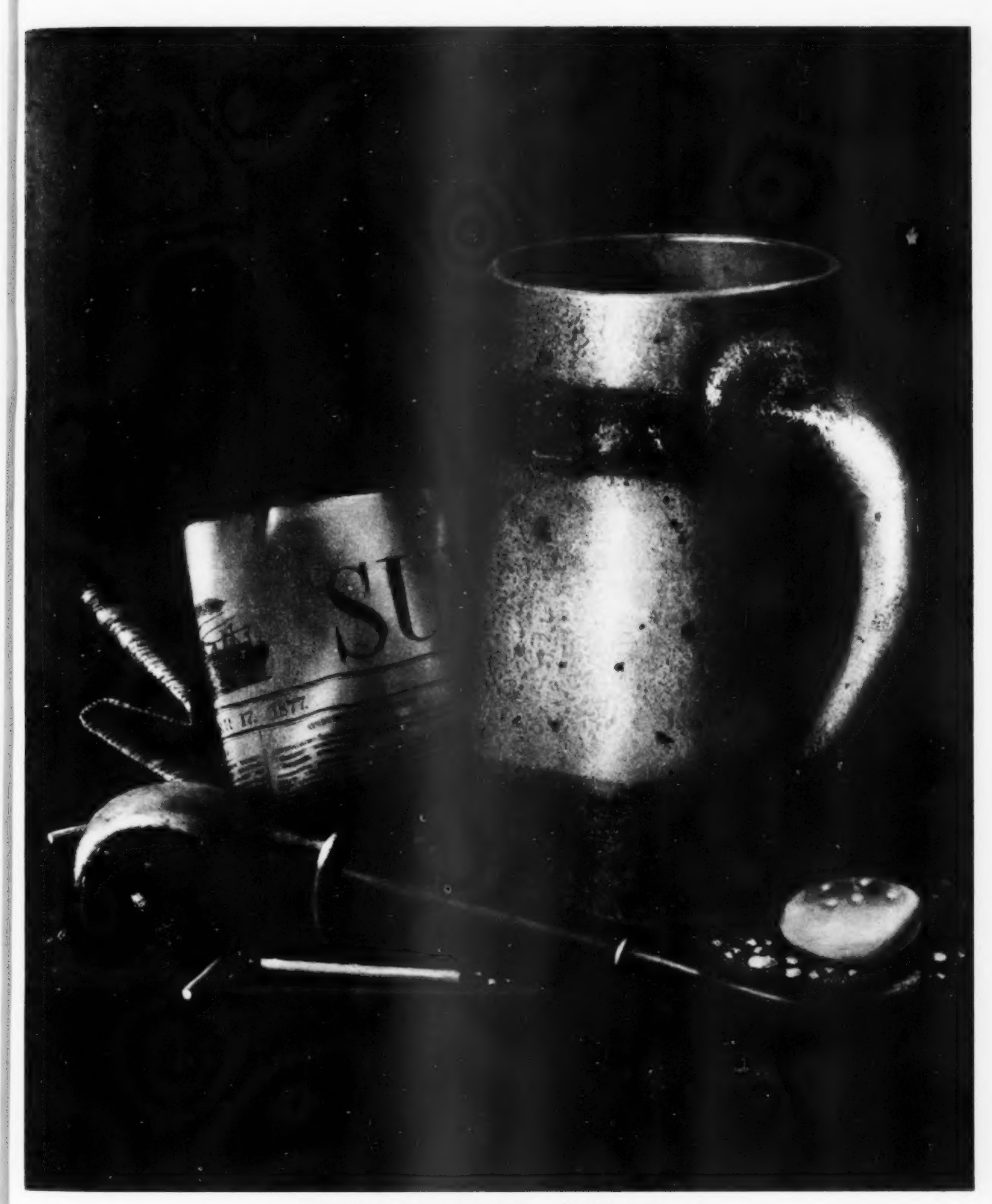
GROSSBUCHBINDEREI H. WENNBERG, STUTTGART

BELSERDRUCK, STUTTGART



Carl Hofer, Landschaft






WILLIAM MICHAEL HARNETT, MÄNNERTISCH, 1877
Coll. Millard Meiss, New York



GEORG SCHOLZ, KAKTEENSTILLEBEN, 1923



GEORG SCHRIMPF, KARTENSPIELER, 1925



WALTER SPIES, TARTARENFEST, 1923
Sammlung F. W. Murnau, Berlin

FRANZ ROH

# RÜCKBLICK AUF DEN MAGISCHEN REALISMUS

Die erste Hälfte unseres Jahrhunderts ist nun bereits verstrichen. Blicken wir rückwärts, so entdecken wir ein Gewimmel von Ismen. Als nach 1900 der Impressionismus langsam verebbte, traten die Fauves hervor, denen in Deutschland etwa die Expressionisten, nicht nur die der »Brücke«, entsprachen. Wir wissen, wie diese nach gedrungener Bildform strebten, nach innerem Ausdruck und überwirklicher Farbe, um über den Impressionismus hinauszukommen. 1908 erhob sich dann der Kubismus (zuerst der analytische, dann der synthetische): ein verschränkender Manierismus, welcher ein Abstraktionssystem beinah fugierter Formen suchte, um die inzwischen bereits halb verschluckte Dingwelt suggestiv in die Fläche zu verspannen. 1912 folgte mit betontem Bewegungsrausch der Futurismus, wo das Simultane, vom Kubismus zuvor schon propagiert, nun ganz dynamisiert wurde. Seit 1911 aber, ein letzter Schritt, hatte Kandinsky, danach zum »Blauen Reiter« gehend, bereits völlig gegenstandslose Bilder gemalt, wenn auch damals noch ziemlich isoliert stehend.

Diese und andere Richtungen brachten ein ständiges Crescendo an Umsetzung, an Ding-Entfremdung und Selbstleben der Farbflächen. Hier lag das riesige Leitmotiv, welches entscheidend durch das 20. Jahrhundert tönen sollte: nicht mehr Abbild der Umwelt geben zu wollen, sondern Sinnbild; nicht mehr vorgefundene Außenwelt dominieren zu lassen, sondern expressive Innenwelt des Gestalters.

Heute kann man nun nachweisen, wie wenig die Geistesgeschichte wieder einmal sogenannte »Sprünge« machte. Ab Cézanne, van Gogh und Gauguin entwickelte sich jenes Crescendo in drei Sonderformen nebeneinander, die ich hier nicht charakterisieren will, so allmählich, so bruchlos und organisch, wie sich verhaltene Knospen langsam zu üppigen Blüten entfalten. Nur denjenigen Kunsthistorikern, die ganz summarisch verfahren, gleichsam mit Zeitraffer arbeitend, können diesen Gesamtprozeß jäh und unvermittelt finden. Sie nur sprechen von Revolution, wo eine stete Evolution vorliegt, deren Anfang sich schon ca. 1870 offenbart, deren Ende aber noch nicht abzusehen ist.

Neben dem Hauptstrom der Entwicklung gibt es nun kleine Retardierungen, wie sie die Geschichte, als Atempause sozusagen, immer erzeugt, wenn sich allzu viel Neues ereignet hat. So setzte denn seit Ende des Ersten Weltkrieges jene nun zu betrachtende, restaurative Bewegung ein, die auf eine neue Ding-Verschärfung hinzielte. Da wurde von Einigen plötzlich der Tiefenreiz der Gegenstandsbetonung noch einmal entdeckt. Gegen den expressiven Empfindungsdrang betonte man nun kalt die »Eigengesetzlichkeit der Objekte unserer Umwelt«. Man staunte die Dinge derart an, daß sie vorübergehend einen neuen, geheimen Bildsinn erhielten. Dinglichkeit als geistige Schöpfung. 1924 prägte ich hierfür den Ausdruck »Magischer Realismus« (magisch freilich nicht im Sinn der Völkerkunde). 1925 gab man dies Wort dann meinem Buche »Nach-Expressionismus« bei, das ich schon damals auch auf gewisse Formen der Literatur bezog. Hartlaub brachte 1925 die wichtige Mannheimer Ausstellung »Neue Sachlichkeit«, welchen Ausdruck ich aber mied, um anzudeuten, daß es sich nicht etwa um den *neutraleren* Realismus eines Courbet oder Leibl handelte. Rezipierte man doch nach anderer Richtung hin: man schloß sich eher an die eigenwillige, fast penetrante Dingschärfe des ausgehenden Mittelalters an, an das Quattrocento, oder an den revolutionären, formenhärtenden Klassizismus eines David und Ingres. Die Losung hieß ja weiterhin: Abstraktion statt Einfühlung, aggressiv statt objektiv, verspannt statt neutral gegenüber der Objektwelt. Haltbar bleiben wohl meine damaligen Untersuchungen über jenen Reiz, der auch im *Statischen* liegen könne (nicht etwa nur im machtvoll Dynamischen), vor allem aber in der radikalen Verdinglichung, im Gegensatz zu jenem anderen Ausdruck, der inzwischen immer mehr erreicht worden ist: Primärkraft bloßer Farbkombinationen und Lineamente.

Es wird sich immer deutlicher zeigen, daß es zwei Pole gibt, auf denen bedeutende Kunstwerke entstehen können, Werke auch unseres eigenen Zeitgeistes. Großes wäre sowohl auf dem Pole der dingscharfen Ägypter, des Quattrocento (Piero della Francesca!) oder des Brueghel auch heute möglich, wie umgekehrt auch auf dem Gegenpole eines Kandinsky. Ich werde mich hüten, hier die modern gewordene Theorie zu benutzen, nach welcher in Zeiten der Atomforschung dingliche Kunst überhaupt ein Unsinn sei. Aus dem Zustande unserer Physik kann man nämlich *beides* ableiten. 1924 sagten wir: Wenn alle Materie auf kleinsten, in sich bewegten »abstrakten« Einheiten (Atomen) beruht, gerade dann ist es erstaunlich und wie ein Wunder, daß in solchem Gewoge dasjenige herauskristallisiert (heraushärtet), was wir Dinge nennen. Diese seien also gerade für *moderne* Menschen keineswegs banal und selbstverständlich, sondern verdienten, aufs neue angestaunt und geformt zu werden. Der gehärtete Ausdruck damaliger Malerei wurde dann »der starren Vierdimensionalität zugeordnet, mit der die neue Physik alles Dynamische in *Zustände* zerlegen will«. – Das ist aber alles bloße Zuordnungsfreudigkeit, nur »Erkläricht«.

Eine standhaltende Kunstwissenschaft wird den bedeutenden Abstraktionsdrang heutiger Kunst, welcher über jenen magischen Verismus siegte, lieber anders ableiten: aus einer neu entdeckten Unmittelbarkeit der Farben, Linien und Raumsuggestionen, welche doch bereits Tiefenwerte zeigen können, bevor noch die geringste Gegenstands-Assoziation ins Spiel getreten ist. Gerade hierin sehe ich die größte Entdeckung unseres Jahrhunderts auf dem Felde der bildenden Kunst. Ich muß mir heute vorwerfen, dies damals noch nicht erkannt zu haben, wenn ich auch 1925 nur einen einzigen Ast am Baume der Gegenwartskunst beschreiben und deuten wollte. Heutige Verfechter gegenständlicher Kunst indessen (siehe Niels von Holst) verkünden, alle abstrahierende Gestaltung liege in den letzten Zügen, obwohl sie doch keinen einzigen ganz großen Meister um 1950 aufzeigen können, der Gegenstandsbetonung triebe. Es gibt zwar heute eine zweite Restaurationsbewegung, aber der »politische Realismus«, wie er etwa den Kommunisten vorschwebt, hat es erst recht nicht zu bedeutenden Werken gebracht. Auch unterscheidet er sich kaum von den bekannten, populären Nazi-Forderungen an die Kunst. Ein etwas anderer, neuer Realismus aber, der sporadisch in einigen Bildern in Frankreich gestikuliert, kommt über eine Neuauflage des Expressionismus schwerlich hinaus. Nur deshalb erscheint er uns heute dinglicher, weil wir inzwischen derart viel Verformungen erlebt haben, daß uns heute eine Art Expressionismus wieder gegenständlich anmutet.

Ich sehe im ganzen bei den Dinglichen und den Gegenstandslosen nicht mehr das Nacheinander zweier Richtungen, sondern zwei unterschiedliche Gattungen, die heute und morgen *nebeneinander* existieren können. Beide können banal und nur dekorativ aussehen, ein tieferes Zeitgefühl entbehrend; beide können aber auch wahrhaft heutig und zugleich bedeutsam sein. Man sollte den übertriebenen Streit um diese bloßen *Gattungen* ähnlich beurteilen, wie den Kampf zwischen Oper und absoluter Musik, der nach 1900 einmal aktuell war. Damals hieß es bei den Modernisten, die Oper sei überhaupt kein Kunstwerk mehr, weil sie an eine vorgegebene Gegenstandswelt gebunden bleibe. – Hiergegen aber zeigte sich, daß beide Gattungen auch von *modernsten* Komponisten weitergepflegt, wenn auch völlig umstrukturiert wurden.

Warum aber, wird man nun weiter fragen, erschöpfte sich dann jener magische Realismus so schnell? (Derart geheimnisvolle Fragen sollte man nur mit höchster Vorsicht beantworten.) Weil die stärkeren Gestalter auf der Abstraktionsseite lagen, könnte man zunächst erwidern. Ein Mann wie Picasso z. B. drängte nach vorübergehenden Ingres-versuchen immer schnell zu freierer Farben- und Formengebung zurück. Aus einem tiefen, völlig richtigen Instinkt heraus. War doch auf der Gegenstandsseite Jahrhunderte, ja Jahrtausende lang so viel gestaltet worden, daß es weit sinnvoller blieb, aus einem neuen, noch unverbrauchten Schatz der selbstwertigen Farbe und Form heraus zu arbeiten. Zwar sagt man nun, die Variationsmöglichkeit, eine vorgesehene Dingwelt umzuformen, sei doch $= \infty$. Ebenso wahr ist aber der andere Satz: auch die Verbindungsmöglichkeit von bloßen Farbenfeldern, Linien und Raumkompartimenten ist als unendlich anzusehen, was den erzielbaren Tiefenausdruck anlangt.

Weniger bewegte Meister des »magischen Realismus« hatten sich nun leider auf ein Rezeptionsschema festgelegt, auch wenn sie's selber gar nicht merkten. Chirico,

einst hochoriginell, ist allmählich in den Prunk älterer Barockkunst zurückgewichen. Dali, zwischen Surrealismus und neuer Gegenstandsbetonung stehend, ein so exakter Zeichner und verblüffender Mensch, scheint in marmorglatten Eklektizismus zu versinken, mit etwas Quattrocento aufgeladen. Meine damaligen Münchner Freunde Schrimpf und Kanoldt erstarrten. Kanoldt redete allzu lange nur noch von Ingres, und es war kein Zufall, daß er dem in jeder Hinsicht restaurativen Nationalsozialismus zuneigte. Der liebe Schrimpf, Anti-Nazi bis zum letzten Atemzug, aber mit allzu idyllischem Lebensgefühl, wurde immer blutärmer, immer mehr Spezialist der 1800-Stille oder »Einfalt«. Auch der ganz andere, der aggressive Flügel dieser Bewegung legte zu wenig Wert auf den Primär-instinkt für Farbe. Auch dort arbeitete man nur so lange gut, als eigentliche Formfragen über die neue Gegenstandsbetonung hinausdrängten. G. Grosz z. B. war am interessantesten, solange seine scharfen Karikaturen mit dem An- und Abspringen beinah kubistischer Formen gepaart blieben. Nachdem ihn dies nicht mehr interessierte, aber auch sein gesellschaftskritischer Elan wegfiel, wurde er zu einem etwas gruseligen, romantischen Märchenerzähler, wie es seit dem 19. Jahrhundert viele gab. (Siehe seine späteren amerikanischen Bilder). Auch O. Dix hatte wohl seine bedeutendste Produktion, als sich seine gesellschaftskritische Bitternis paarte mit seinen frühen, fast dadaistischen Abbreviaturen, mit einer Art Montagetechnik der Malerei. Allerdings blieb er auch noch interessant in seinem aggressiven, späteren, grausamen Verismus. Dann aber »entspannte« er sich, und nun siegte auch bei ihm eine Art Altmeisterei. Beim Spanier Picasso oder beim deutschen Max Ernst aber, um nur diese beiden zu vergleichen, hatte das Verhältnis zwischen Gegenstandsmagie und davon unabhängigen Formenexperiment eine höhere Spannung. Auch wenn Max Ernst nur montierte (vergleiche vor allem die geistvollen Hefte »Semaine de bonté«), durchdrang sich dieser Gegensatz derart vollkommen, daß diese »Stückungsgraphik« noch heute sowohl bei »Formalisten« wie bei »Inhaltlern« als Meisterwerk der neuen Graphik gilt.

Wir deuteten schon an: es gibt einen aggressiven Flügel der Sachbetoner, der in sehr verschiedenen Nuancen von Georges Grosz, Schlichter, Hausner über Dix bis zu Max Ernst, der zum Surrealismus hinüberleitet, reicht. Daneben aber gibt es eine ruhig gefestigte Gruppe, der man, so verschieden sie unter sich auch sein mochten, Kanoldt, Schrimpf, auch den halbsurrealistischen E. Ende, ferner Margritte, Hoppner, Hynckes, Willink, J. Ressel, Wyeth, Stuempfig, Dülberg, Murch, Roy, Delvaux, Pagava, Cornell zuordnen kann, um Beispiele verschiedenster Länder und Qualitäten anzuführen. Eine dritte Gruppe entwickelte ein ausgesprochenes Klein-Idyll, teilweise von H. Rousseau abgeleitet. Sie zeigt bald etwas grimmigere, bald sanftere Kinderbuchhumore, wobei das Unterlebensgroße, das unendlich Kleine wie mit Vergrößerungsglas gesehen wurde. Man denke an R. Scholz, an Walter Spieß, der in Ostindien unterging, an A. Jauß, an die beiden Stefula, oder an Usellini und Viviani in Italien. Schließlich wäre hier noch die Mehrzahl der Sonntagsmaler anzureihen, die peintres naifs, vom Franzosen Bombois bis zum Schweizer Adolf Dietrich. Beachtenswert bleibt endlich, daß mit jener Sachbetonung eine Manier, ein Stil gefunden war, der viele nur vorübergehend in seinen Bann zog. Maler, die später dann ganz andere Wege gingen. Ich nenne hier nur die Anfänge von Miro, aber auch von Bissier oder Davringhausen, die später ungegenständlich wurden. Der einst so dingscharfe Raederscheidt ging später zu freier Expression über. Ganz zu schweigen von den milderen Verwandlungen, die sich bei Carrà, Severini, Cesar Klein und anderen ereigneten, um nur einige herauszugreifen.

Wir können in der Malerei des 20. Jahrhunderts also die Gegenstandsbetoner konstatieren, die den Gegenstandslosen gegenüberstehen. Diese sinnvollen Pole werden aber durch eine Achse verbunden, auf welcher viele Zwischenmöglichkeiten angesiedelt sind. Für den Wert der Werke ist nicht entscheidend, an welcher Stelle sie liegen, obgleich die stärkeren Talente heute zweifellos auf dem abstrakten Sektor stehen. Entscheidend bleiben zwei ganz andere Fragen: ob eine Malerei dem besseren Zeitinstinkt entspricht (»nicht alles ist zu allen Zeiten möglich«), vor allem aber, ob sich sinnlich-seelische Tiefenwerte ergeben.

FRIEDRICH UMBRAN

geb. 10. 12. 1917, seit 1944 im Osten vermißt

# Es gilt

*Über den Abgrund gebeugt*
*Hebt ihr das Netz*
*Nennt euren Fang*

*Flammen und Eis*
*Erfrorene Feuer*
*Verkohlten Schnee*

*Fische und Vögel*
*Versteinerte Früchte*
*Und die leeren Kessel des Zorns*

*Die Welt ist eine geborstene Glocke*
*Wir haben die Unschuld des Sommers verspielt*
*Wir haben den Abgrund verraten die Gräber vermauert*
*Wir haben die Wiegen zerbrochen die Flöten*
*Die Flöten im Gras und am Bach*
*Unter Eichen und Wolken*
*Aber alle sie schreien sie rufen und winken*
*Erfrorene Tote versteinerte Tote*
*Tausende Tote*

*Taumelnde Nächte aber Musik*
*Musik der erloschenen Sterne*
*Wir stürzen zurück*

*An die verlorene Angst*
*In den verlorenen Schatten kopfüber*
*Hinab zu den Mumien und Zauberern*



Aus: De Profundis. Deutsche Lyrik aus dieser Zeit. Eine Anthologie aus 12 Jahren, herausgegeben von Günter Groll. Kurt Desch Verlag, München.



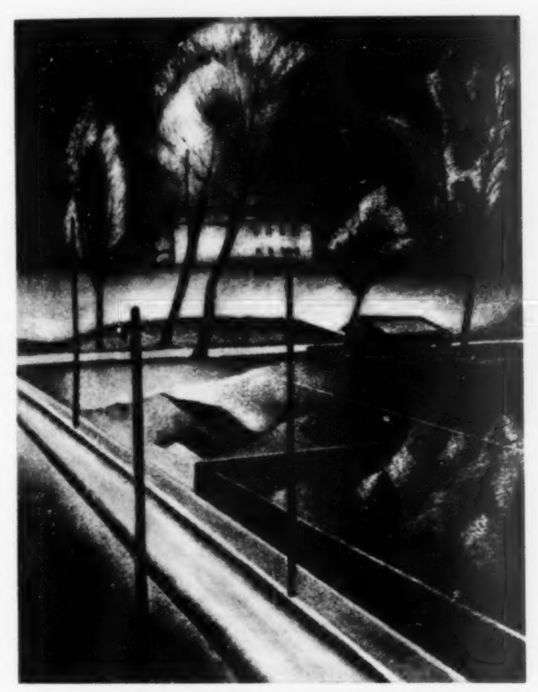
MAX ERNST, DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS, 1945
Museum of Modern Art, New York



OTTO DIX, PORTRÄT MIT HUND, 1926



OTTO DIX, EISGANG, 1940



ALEXANDER KANOLDT, LANDSCHAFT, 1930



PETER DÜLBERG, DACHBODEN, 1945



THOMAS FRANSIOLI JR., DIE RUHE DER NACHT, 1950



EDWARD HICKS, DIE FRIEDVOLLEN KÖNIGREICHE



EDWARD HICKS, DAVID TWINNING-HOF AUS DEM JAHRE 1787

J. VON PELDEN-CLOUDT

# DIE FRIEDVOLLEN KÖNIGREICHE DES EDWARD HICKS

Die uns überlieferten frühesten Zeugnisse amerikanischer Malerei bestehen überwiegend in Portraits und Familienbildern. Erst die Generation der Befreiungskriege, von stärkerem nationalen Selbstgefühl erfüllt als die vorhergehenden, entdeckte Amerikas Landschaft und Geschichte als der Kunst würdige Objekte. Zu den frühen Zeugnissen amerikanischer Historienmalerei gehört ein um 1830 entstandenes Ölbildnis des eigenwilligsten und tiefsinnigsten unter den sogenannten »primitiven« Malern der Neuen Welt: »Penns Vertrag mit den Indianern« des Edward Hicks. Dasselbe Thema, die Unterhaltung William Penns mit den Küsten-Indianern im Jahre 1681, die zur Gründung der Quäker-Kolonie Pennsylvania führte, war zu Ende des 18. Jahrhunderts schon einmal durch Benjamin West gestaltet worden. Der Winckelmann-Freund und Präsident der »Königlichen Akademie« in London war, wie auch sein jüngerer Zeitgenosse Hicks, nach Geburt und Herkunft ein pennsylvanischer Quäker. Das Werk des »Primitiven« weist in Komposition und Gruppierung der Figuren viel Übereinstimmendes mit dem virtuos ernsthaften Bilde des damals sehr berühmten klassizistischen Akademikers auf. Die Szene bildet eine ins Ideale erhobene Waldlandschaft, in die zwei, sauber am Lineal gezeichnete Kolonialstil-Häuschen ein bißchen künstlich eingeflickt erscheinen. Aber das Gewässer mit den beiden Schiffen, das die Szene im linken Seitengrunde begrenzt, könnte genau so gut der Strom Euphrat sein, der den Garten Eden umfloß wie der Susquehenna. Daß dies größte politische Ereignis in der kurzen Geschichte seines Vaterlandes für Hicks nicht irgendein zeitlich begrenztes, in der Vergangenheit liegendes Moment bedeutet, sondern ein mythisches, ewig gegenwärtiges, erhellt sich uns, wenn wir einen Blick auf seine weiteren Schöpfungen und die Selbstbiographie tun, die er am Ende seines Lebens verfaßte. Der Künstler wurde im Jahre 1780 als Sohn eines Farmers in Attleborough in Pennsylvania geboren und verstarb 1849 in Newton. Als junger Mann verließ er, von Sündengefühl gepeinigt und von Ekel erfüllt gegen die »niederen weltlichen Freuden«, die harmlosen Spinnstuben-Gesellschaften und Garten-Parties seiner dörflichen Heimat. Nach einem farmerischen Mißerfolg durchstreifte er als Quäker-Wanderprediger die Vereinigten Staaten und Kanada. Er wurde berühmt und erhielt viel Zulauf. Die Menge liebte es, sich von seinen bildkräftigen Erweckungspredigten erschüttern zu lassen und betete ihn förmlich an. Hicks, dessen überzartes Gewissen sich durch Gedankensünden ebenso schwer belastet fühlte wie durch Tatsünden, empfand dies Sich-Vergötzen-Lassen bald als schwere Schuld wider das erste Gebot. Da er außerdem ehrlich genug gegen sich selbst war, um zu erkennen, daß alle Laster, gegen die er in den Bethäusern wetterte, als (zwar fanatisch bekämpfte) Begierdenkeime auch in seinem eigenen Herzen wurzelten, empfand er sich als seines hehren Amtes unwürdig. Er beschloß nunmehr, wie die ersten Christen, sein Brot durch seiner Hände Arbeit zu verdienen. Es blieb ihm, da er in seiner Jugend einmal Schilder- und Kutschenmaler gelernt hatte und außer seinem Zeichentalent keine besonderen manuellen Begabungen besaß, nichts weiter übrig, als sich durch Malen und Anstreichen durchzuschlagen.

Da ihm jedoch als »trockenem« Quäker (so nannte man die strengen Quäker im Gegensatz zu den liberaleren »nassen«) die Ausübung einer Kunst eigentlich als »Götzendienst« und »eitle Weltlust« untersagt war, wurde er stets seines Berufes wegen von einem Gefühl der Unreinheit und Verworfenheit geplagt. Immer, wenn er ein Bild gemalt hatte, flehte er Gott um Verzeihung an. Auch lehnte er es ab, sich bei einem geschulten Künstler oder auf einer Akademie ausbilden zu lassen, denn Bildung — so meinte er — verführt zur Hochmutssünde. Die meisten seiner Werke sind gemalte Predigten um ein und dasselbe Thema, das seine, nach dem inneren Frieden lechzende Seele am meisten beschäftigte: die biblische Verheißung aus dem 11. Kapitel Jesaja vom friedvollen Königreich, in dem dereinst das Lamm friedlich neben dem Wolf ruhen wird.

Vor der Szenerie herbstlich bunter Laubbäume, die im linken oberen Bilddrittel den Blick auf den Goldgrund

einer sanften Abendröte, violett verdämmernde Berggipfel und den blaßblauen Paradiesesstrom mit der winzigen Dreimastbark freigibt, hat der Künstler eine Gruppe friedlich beieinanderliegender zahmer und wilder Tiere aufgetürmt. Auf den verschiedenen Fassungen des Motivs erscheint ihre Zusammensetzung und Anordnung stets etwas abgeändert — Hicks kopierte niemals schematisch seine eigenen Werke! Doch sind die einzelnen Figuren meist (Beschränktheit des ungeschulten Talents, das niemals gelernt hat, Bewegungsstudien nach der Natur zu machen und deshalb wenige, einmal erarbeitete Posen als stehende Formeln benutzen muß) auf allen Bildern in denselben Aufsichten wiedergegeben. Die zahmen Tiere, die Hicks ja täglich in seiner Umgebung beobachten konnte, die gutmütigen Rinder, die wolligen Unschuldslämmlein und die grazilen Zicklein, blicken sanft und fromm und sind für seine Verhältnisse einigermaßen realistisch wiedergegeben. Die Bestien dagegen, die mit dick umrandeten Augen den Betrachter hypnotisierend anstarren, sind ähnlich den Indianern von »Wests Vertrag« (nur, daß Hicks ein begabterer Tiermaler als Menschendarsteller war) zu Ornamenten des Furchtbaren stilisiert. Besonders gilt dies von den meist liegend dargestellten Tigern und den Wölfen mit ihren lüstern heraushängenden Zungen (übrigens der einzige Fleck in ungemischtem Rot auf der rechten Bildhälfte), während der treuherzige Löwe mehr schwermütig dreinblickt. Puttohafte Kinder spielen ohne Furcht zwischen diesen Tieren.

Für gewöhnlich vermag sich das Menschenhirn von der ewigen Seligkeit nur eine viel vagere Vorstellung zu bilden als von den Qualen der Verdammnis. Man denke an den Himmel des Koran und der Göttlichen Komödie! Sie wirken fade, weil alle irdischen Spannungen hier ausgeglichen sind. Anders Hicks unter ständigen Gewissensqualen gemalte »Friedvolle Königreiche«. In eine wahrhaft paradiesisch angenehme Farbenharmonie gestellt (im Vordergrund sind Ocker-, Braun- und Grüntöne fein aufeinander abgestimmt und in rhythmischem Wechselspiel von einigen weißen Flecken und ein wenig Rot unterbrochen), finden wir hier den Wolf Gier, den Löwen Hochmut, den Tiger Haß und den Bären Grimm — und ihre gespannten Formen künden von unterdrückten Begierden. Aber die vermittelnde Geste jenes kleinen, dickbäuchigen Mannes im Hintergrund, am Flußufer, bannt sie, daß sie die zahmen Tiere nicht zerreißen und verschlingen. Wenn wir genau hinschauen, erkennen wir in ihm William Penn wieder, und in der ihn umgebenden Menschengruppe die Quäker und Rothäute von »Penns Vertrag mit den Indianern«. Den entzückenden Einfall, diese Szene des Ausgleichs zwischen »Wilden« und zivilisierten Menschen in sein Paradies einzubeziehen, verdankt der Künstler seinem Quäkertum, das in der Erlangung des »inneren« Friedens, in der Beherrschung der Leidenschafts-Bestien in der Einzelseele die Voraussetzung für den »äußeren« Frieden unter den Völkern gegeben sieht. Außerdem erscheint hier die Absicht Penns, in seiner Kolonie ein Reich der Toleranz und des Friedens zu stiften, aufs glücklichste symbolisiert.

Noch auf einem weiteren, zu Beginn des 19. Jahrhunderts gemalten Bilde, dem nach der Erinnerung dargestellten »David Twinning-Hof aus dem Jahre 1787« begegnen wir Gestalt und Zügen des »dear friend William«. Der Künstler verlieh sie hier seinem geliebten Adoptiv-Vater, dem Farmer Twinning. Auch das sanftäugige Rind mit der geschwungenen weißen Wristlinie treffen wir dort wieder. »Die Löwenfamilie«, ein kleines Bildchen, das Geborgenheit und zärtliche Nestwärme ausströmt, zeigt den treuherzig strengen Löwen, »Die Arche Noah« die ganze Menagerie der »Friedvollen Königreiche«. Der Grund dieser ständigen Wiederholungen liegt nicht nur in der Beschränktheit von Hicks künstlerischem Formelschatz, sondern auch in seiner quäkerisch-mystischen Überzeugung, das Himmelreich mit seinen Boten weile — überall — mitten unter uns. Im einzelnen mögen die Tiger und Löwen dieses frühen Pennsylvaniers starke Ähnlichkeit mit denen des zeitgenössischen amerikanischen »Primitiven« Morris Hirshfield aufweisen, doch hebt die sehr geistige und bewußte Gestaltung der Komposition die Werke Hicks weit über die Sphäre des nur Psychogrammatischen hinaus. Die Leistung des bescheidenen Künstlers erscheint um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß es in den nördlichen Staaten — anders als im katholischen New-Mexico — keine traditionellen Stile und Motive religiöser Kunst gab, an die er hätte anknüpfen können. Es sind seine persönliche Gotteserfahrung und zugleich die tiefsten Anliegen seines Quäkertums — der Preis des Friedens und der ethischen Selbstdisziplin — die er in seinem Werk zum Ausdruck bringt.



STILLEBEN, SPANISCH, ENDE 17. JH.
Mortimer Brandt Gallery, New York




EDWARD COLLIER, ENGLISCH, 1706
Mortimer Brandt Gallery, New York



STILLEBEN, FLÄMISCH, 1708
Mortimer Brandt Gallery, New York



WILLIAM MICHAEL HARNETT, DER REVOLVER, 1890
Coll. Alfred Frankenstein, San Francisco

FRITZ W. NEUGASS

# MAGISCHER REALISMUS IN DER TROMPE-L'OEIL-MALEREI

*Analyse einer amerikanischen Modeströmung*

»Trompe l'Oeil« heißt zu deutsch: Augentäuschung. Trompe-l'Oeil-Malerei befaßt sich fast ausschließlich mit dem Stilleben. Mit größter Treue werden alle Objekte bis in die kleinsten Details wiedergegeben, um eine visuelle Realität entstehen zu lassen. Diese Definition trifft auf ein Van Eycksches Detail ebenso zu, wie auf das »Kleine Rasenstück« von Dürer, auf ein niederländisches Stilleben des 17. Jahrhunderts ebenso, wie auf viele Werke der Münchener Schule des 19. Jahrhunderts. Aber eine wirklichkeits-getreue Darstellung, selbst wenn sie so täuschend ist, daß man meint, den Gegenstand greifen zu können, ist noch kein Trompe l'Oeil. Ein gewisser Trick muß erst hinzukommen, der die realistische Treue der Wiedergabe zur optischen Illusion werden läßt. Die Trauben, die der jonische Künstler Zeuxis im 5. Jahrhundert v. Chr. so wahrheitsgetreu gemalt hatte, daß, nach der Legende, die Vögel sie aufzupicken versuchten, waren wahrscheinlich nichts weiter als ein gewöhnliches Stilleben. Das hellenistische Fußbodenmosaik (Lateran Museum, Rom) jedoch, das alle möglichen Speisereste: Knochen, Gräten, Obstschalen usw. zeigt, mit einer Maus, die eine Nuß benagt, ist das erste reine Trompe l'Oeil, das uns erhalten ist. Plinius berichtet von ähnlichen Mosaiken im hellenistischen Pergamon. Solche Darstellungen sollten den Anschein erwecken, als wären die Überreste nach einem Bankett liegen geblieben und nicht weggeräumt worden. Das scheinbar Zufällige der Anordnung steht im Gegensatz zum Stilleben, das stets als Bild komponiert ist. Das Trompe l'Oeil dagegen will die Illusion geben, daß es sich nicht um ein Kunstwerk handle, sondern um eine zufällige Wirklichkeit.

Daher ist es auch typisch für jedes gemalte Trompe l'Oeil, daß die Bildfläche scheinbar aufgehoben wird durch Dinge, die aus der Bildebene hervorzustoßen scheinen. Seit der Erfindung der Perspektive gibt alle Malerei die Illusion des Raumes. Leon Battista Alberti (1404–72) ist stolz auf die neue Errungenschaft, Figuren plastisch zu malen: »Ich lobe mir die Gestalten, die aus der Bildfläche herausstehen, als ob sie Skulpturen wären« (De Pictura, 1436). Die Perspektive des Quattrocento gibt die Illusion der dritten Dimension, indem sie den Blick des Beschauers in die Tiefe führt. Dagegen hat das Trompe-l'Oeil-Bild keinen Blickpunkt in die Tiefe und projiziert sozusagen die perspektivische Wirkung in den Vordergrund. Es überrascht dadurch den Beschauer, der glaubt, die Dinge kämen von der Bildebene auf ihn zu.

Bald beginnt man alle möglichen Variationen perspektivischer Spielereien, die in Absicht und Ausführung als Trompe l'Oeil bezeichnet werden können. Der Sienese Francesco di Giorgio entwarf um 1480 eine Holzvertäfelung für den Palazzo Ducale in Gubbio, im Auftrag des Herzogs von Urbino. Um die Raumwirkung des Zimmers zu vergrößern, wurden die Wände mit der raffiniertesten Intarsienarbeit ausgelegt, die in reinster Trompe-l'Oeil-Technik Schränke mit offenen Gittertüren und eine Menge von Gegenständen in den Regalen zeigt.

Das Quattrocento erzielt durch die Anwendung perspektivischer Gesetze sehr häufig Trompe-l'Oeil-Effekte. So ist z. B. die Madonna von Antoniazzo Romano (Fogg Museum of Art, Cambridge Mass.) innerhalb eines Rahmens gesetzt, auf dem anbetende Engel in räumlicher Verkürzung in seitlichen Nischen gemalt sind. Um die Raumwirkung zu steigern, sind Fußboden und Decke in perspektivischer Manier einbezogen. So ist die Illusion eines halbgeöffneten Flügelaltars in einer Bildebene geschaffen.

In den Wand- und Deckengemälden der Renaissance und besonders des Barock verwendet man häufig illusionistische Tricks, wobei Malerei und Skulptur ineinander überzugehen scheinen, und es zuweilen schwer wird, die Grenze zwischen beiden Medien zu erkennen.

Als Veronese die Fresken der Villa Maser malte, ca. 1560, begnügte er sich nicht mit allegorischen und mythologischen Darstellungen. Mit magischem Realismus zauberte er die Gestalten des Hausherrn, seiner Kinder und Bedienten in zeitgenössischem Kostüm an die Wände, läßt sie von gemalten Emporen hinunterschauen oder zwischen halbgeöffneten Türen hervorspähen. (Siehe: Paul Valéry, Die Fresken des Paolo Veronese, auf S. 28.)
Die ersten Staffelei-Bilder in der Trompe-l'Oeil-Technik entwickeln sich aus der realistischen Stilleben-Malerei des 17. Jahrhunderts. Fast gleichzeitig treten sie in allen europäischen Schulen in Erscheinung, vor allem in den Niederlanden und in Spanien, dann aber auch in Frankreich und Italien, in England und Deutschland.
Die frühesten Trompe-l'Oeil-Bilder legen bereits eine klar umrissene Ikonographie fest, die sich durch die Jahrhunderte hindurch kaum wandelt, und fast keinerlei nationale Unterschiede aufweist. Jedes dieser Bilder könnte fast in allen Ländern zu allen Zeiten gemalt worden sein. Dies ist die Formel: Hölzerne Bretter, eine alte Tür oder auch ein Regal füllen den ganzen Hintergrund des Bildes. Auf dem Holz, das in seiner ganzen verwitterten Stofflichkeit wiedergegeben ist, sind Briefe und Papiere, alte Stiche und Karten mit Reißnägeln befestigt oder in Leisten hineingeschoben. Alle möglichen Gegenstände des Alltags sind an Nägeln aufgehängt: Schlüssel und Tintenfässer, Laternen und Trompeten, Jagd- und Angel-Utensilien. Die Ecken der gemalten Papiere sind vielfach abgerissen oder umgebogen, alle Gegenstände werfen kräftige Schatten, die sie plastisch vom Hintergrund loslösen. Hinzu kommt die scheinbar improvisierte Anordnung, die die optische Täuschung vollkommen macht. Der Beschauer hat das Gefühl, die gemalten Dinge anfassen und abreißen zu können.
Die Trompe-l'Oeil-Malerei, die seit einigen Jahren in Amerika große Mode ist, und in allen möglichen Abwandlungen ihre Auferstehung feiert, geht im wesentlichen direkt zurück auf das Schaffen zweier amerikanischer Maler des vorigen Jahrhunderts. *William Michael Harnett* (1848–92) und *John Frederick Peto* (1854 bis 1907) waren zu ihren Lebzeiten kaum beachtet. Sie gehörten keiner Schule an und wirkten völlig abseits, unbeeinflußt von der großen künstlerischen Revolution, die in Europa die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus hervorgerufen hatte. Liebe zum Detail und ein gewisser Provinzialismus machen den Reiz ihrer Bilder aus, die heute in Amerika als klassische Beispiele sehr gesucht sind.
Die heutigen Trompe-l'Oeil-Maler in Amerika arbeiten zum Teil völlig in der Tradition von Harnett und Peto wie z. B. *William Ward Beecher*. *Kenneth Davies* belebt die alte Formensprache mit erfrischenden Einfällen, wenn er eine Schiefertafel oder eine Schreibunterlage als Hintergrund verwendet. Oder *John Stevens*, wenn er eine Kommode mit halbgeöffneten Schubladen mit spielerisch liebevollen Einzelheiten wiedergibt. Auch haben die meisten modernen amerikanischen Trompe-l'Oeil-Maler einen starken surrealistischen Einschlag. Die belanglosen Requisiten erhalten etwas Magisch-Unheimliches, wie das schwebende Metronom und das Schlüsselstilleben von *Walter Murch* oder das Fliegendrahtnetz von *Brion Connelly*. Es ist auch nicht verwunderlich, daß man bei den Surrealisten eine Fülle von Trompe-l'Oeil-Motiven findet, angefangen mit Salvador Dali, der seit einem Jahrzehnt der Diktator des amerikanischen Surrealismus ist. Die Detailstudie »Goldbrokat und Nelke« zu seinem letzten Monumentalwerk die »Madonna von Port Lligat« ist ein reines Trompe l'Oeil in der Konzeption sowohl, wie in der Ausführung.
Die Trompe-l'Oeil-Technik greift neuerdings auch über auf das Gebiet der Reklame und der Magazin-Illustration. Allerdings sind es hier mehr die äußeren, formelhaften Elemente, die übernommen werden. In *Harari's* Plakat für Coca-Cola ist alles echtes Trompe l'Oeil: Die Bretterwand, der Kalender, der Maiskolben, das angeheftete Bild. Die Lücke in der Wand dagegen, die den Blick auf eine Landschaft freigibt, und die Flasche auf dem Tisch fallen etwas zurück in die gewohnte Reklameroutine.
Immerhin scheint man die großen Möglichkeiten des Trompe l'Oeil für die Reklame entdeckt zu haben. Doch sind es heute ebenso sehr die Photographen wie die Maler, die sie in diesem Sinne anwenden. Sowohl im Innern wie auf den Titelblättern der Magazine findet man immer mehr Photographien, besonders Farbaufnahmen, die sich in der Komposition, in der Auswahl der Requisiten und in der Farbgebung an die Motive von Harnett und Peto anlehnen. *Paul Weller* hat in seinem Titelblatt für »Flair« das Zufällige der Trompe-l'Oeil-Anordnung wirkungsvoll verwendet, und *Tom*



BLUMENVASE IN NISCHE, FRANKREICH, ENDE 17. JH
Schule Jean Baptiste Monnoyer – Metropolitan Museum of Art, New York



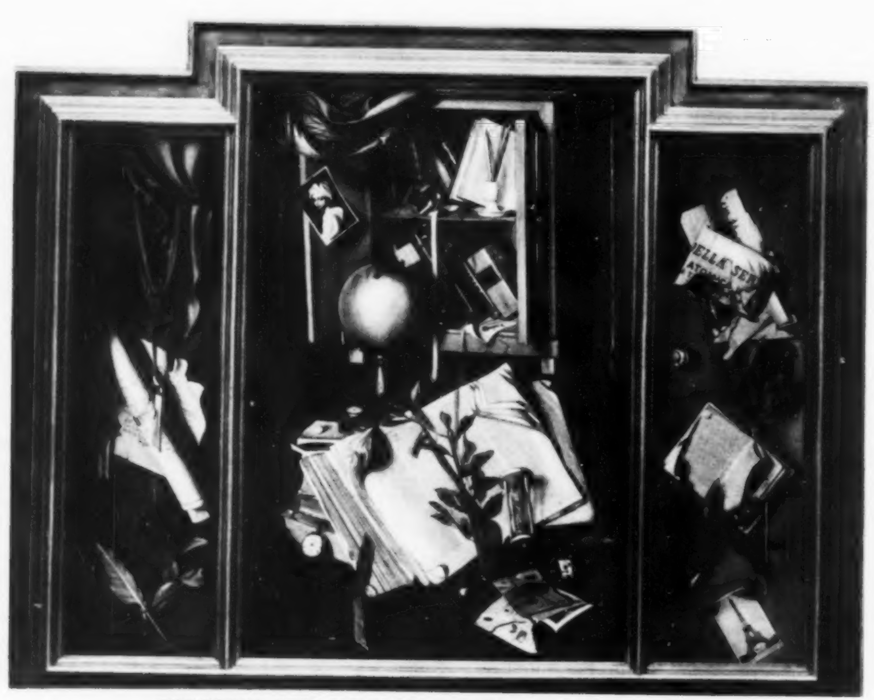
PETER HUNT, ALTER TISCH MIT MALERUTENSILIEN, 1950


35




BRIAN CONNELLY, SPIEGELUNG, 1951
American British Art Gallery, New York

*links: Kenneth Davies, Fenster mit Landschaft, 1950*



GREGORIO SCILTIAN, BLÄTTER DER GESCHICHTE, 1950



ALBERT CUVILLIER, WANDSCHRANK, 1948

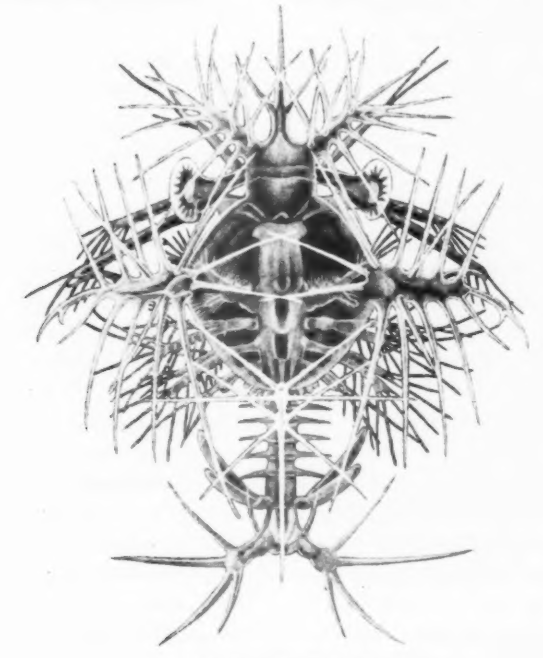
und *Jean Hollyman* haben in dem »Holiday«-Titelblatt erkannt, wie einzelne Gegenstände symbolhafte Bedeutung gewinnen, wenn sie sich von einer schlichten Holzwand abheben.

Man sollte denken, daß die Kamera prädestiniert sei, Trompe-l'Oeil-Bilder hervorzubringen. Die »photographisch getreue« Wiedergabe ist doch ein Hauptmerkmal dieser Technik, und es sollte eigentlich logisch erscheinen, daß die Photographie letzten Endes die Malerei auf diesem Gebiete ad absurdum führt. Allerdings ist alles, was die Photographie bisher in dieser Richtung unternommen hat, nur eine Adaption einzelner Motive. Wahrscheinlich wird die Kamera doch nicht den liebevoll detaillierten Pinselstrich ersetzen können, der dem oft banalen, nüchternen Inhalt erst seinen magischen Reiz verleiht.

Eine andere Auferstehung feiert das Trompe l'Oeil in der Ornamentierung von Möbeln. *Peter Hunt* hat in Provincetown, Mass. eine weitläufige Werkstatt, wo er mit einem Stab von Mitarbeitern alte Tische und Kommoden bemalt, die reißenden Absatz finden. So malt er auf eine Tischplatte ein halbfertiges Aquarell, mit Farbkasten und Pinsel, das man versucht ist, vom Tische wegzuräumen. In dieser künstlich arrangierten Unordnung auf der Tischplatte schließt sich der Kreis des Trompe l'Oeil, der mit dem »Ungekehrten Fußboden« des hellenistischen Mosaiks begonnen hatte.

Wir sehen, daß alle Zeiten und alle Länder das Trompe l'Oeil gekannt haben. Während diese Technik jedoch in früheren Zeiten jeweils vereinzelt in Erscheinung trat, ist sie in Amerika zu einer Modeströmung geworden, die gleichzeitig in der modernen Malerei auftritt, in der dekorativen Kunst, in der Illustration und Reklame.

Woher kommt diese Vorliebe? Realismus mit detaillierter Ausarbeitung liegt der amerikanischen Kunst und Psyche von jeher. Daher erklärt sich der Triumph seiner modernen Abwandlungen: des »Surrealismus« und des »Magischen Realismus«. So ist es schließlich auch nicht verwunderlich, daß eine weitere Abart realistischer Darstellung sowohl auf die Künstler, als auch auf das große Publikum in Amerika eine faszinierende Anziehungskraft ausübt: das uralte und ewig junge Trompe l'Oeil.



Elaphocaris Dohrnii
**Larve einer Stachelgarneele**

PAUL VALERY

# DIE FRESKEN DES PAOLO VERONESE

*Mit freundlicher Genehmigung des Insel-Verlages, Wiesbaden. Aus: Paul Valéry, »Pièces sur l'art«; Gallimard, Paris.*

Die Künstler von heute haben ihre Verdienste, doch muß man wohl zugeben, daß sie die großen Meisterwerke nicht erreichen; sie fühlen sich vor den Problemen der Komposition unbehaglich und lieben keineswegs die Erfindung. Wenn sie erfinden, erliegen sie zu oft dem Detail; wenn sie nicht erfinden, sind sie unfähig, ein Ganzes zu gestalten. Das Teilstück saugt sie auf: es sollte das Gegenteil der Fall sein.
Unsere Kunst scheint nurmehr aus Überanstrengung zu schaffen. Sie flüchtet sich in Experimente, deren Summe noch zu ziehen ist.
Nichts scheint ihr also ferner zu liegen, nichts gibt es vielleicht, wozu wir weniger befähigt wären, als diese umfangreichen dekorativen Unternehmungen zugleich freier wie gelehrter Art, wie man sie in den Villen von Venetien sieht.
Solche dem epischen Zeitalter der Malerei zugehörenden Arbeiten fordern einen in unseren Tagen mehr als seltenen Zusammenfall von Bedingungen: sie setzen beim Künstler eine vollkommene Kenntnis seiner Kunst voraus, einer Kunst, die ihm zur zweiten Natur geworden ist. Das Äußerste an Virtuosität ist ihm unerläßlich. Andererseits: um dieser fleischgewordenen Technik den Platz und die Mittel zur Entfaltung zu bieten, müssen die sozialen Umstände eine Aristokratie ermöglichen und am Leben erhalten, der es weder an Reichtümern noch an Geschmack fehlt, und die noch den Mut zu ihrem Prunk besitzt.
Zur Zeit, als diese Bedingungen zusammentrafen, entstand eine ganze Kunst des Überflusses. Ihr dröhnendster Held war zweifelsohne Rubens; aber in der Campagna, an den Ufern der Brenta, auf den Decken und Wänden der berühmten Villen Palladios hatten Veronese und seine Schüler bereits ihre außergewöhnlichen Begabungen entfaltet.
Während die Ausführung eines simplen Einzelakts, einer Landschaft oder eines Stillebens den Ehrgeiz, wenn nicht die Kräfte unserer zeitgenössischen Malerei aufzuzehren scheint, verschwendeten diese erstaunlichen Geschöpfe die Geschöpfe. Die nackten Gestalten, in Dutzenden von Gruppen, die Landschaftsszenerien, die Gebäude, die verschiedenartigsten Tiere und, als Stilleben, die Bündel von Blumen und Früchten, die Anhäufungen von Instrumenten und Waffen ... alle diese Personen und Dinge fügen sie zu lebendigen und klangvollen Kompositionen zusammen; sie verschwenden sich in Göttern, Nymphen, in Helden, in Verzierungen voll nobler Leichtigkeit und erstaunlichen Erfindungsreichtums.
Aber darüber hinaus verwirklichen sie diese Unternehmungen, indem sie von den Mitteln den verwegensten Gebrauch machen. Sie übten das Handwerk ohne Widerruf aus, ein Handwerk, das keine Retusche, keine Reuezüge, kein Zaudern, ja nicht einmal die Geduld zuläßt; das die Vorzeichnung und die Zeit ausschließt und auf seltsame Art die abenteuerliche Tätigkeit des Künstlers der mechanischen Tätigkeit des Maurers unterordnet, dessen Kelle, Zug für Zug, vor dem zum Malen bereiten Pinsel ein begrenztes Stück der zu belebenden Oberfläche bewirft und ausbreitet.
Das Fresko verlangt die Improvisation. Die Improvisation erfordert für jedes Ding eine intime Kenntnis, eine nahe und sofortige Verfügbarkeit der Hilfsmittel und der glücklichsten Lösungen, ein unmittelbares Gedächtnis für alle möglichen Formen.
Ob es sich um Perspektive oder Anatomie handelt, um das Wissen von den Farb- und Massengegensätzen und um das Helldunkel – keine örtliche Schwierigkeit darf den Schwung des Schaffenden hemmen, seine Handarbeit in Verlegenheit setzen, während er seine Zeichnung entwickelt und fortschreitend das frisch beworfene Feld bedeckt, indem er allmählich von der Leere Besitz ergreift und sie bevölkert.
Die bewundernswerten Gaben Paolo Veroneses kamen mit besonderer Generosität zur Geltung in den Dekorationen der Villen, die Palladio und Sansovino für üppige Patrizier erbaut haben. Die »Weisen« der Republik ver-



ANDREA PALLADIO (1508–1580), VILLA MASER, AUFRISS

standen es, der künstlerischen Einbildungskraft eine freie und prachtvolle Gastfreundschaft zu bieten. Sie gefielen sich darin, eine karnevaleske und mythische Welt um sich herum entstehen zu lassen und aus dem halbgeöffneten Himmel den ganzen Trupp olympischer Gottheiten zu empfangen, als ob zu ihnen ein glänzender Zug erlesener Gäste herabstiege.

Ein schöner Überschwang an Phantasie und Meisterschaft bewegt den entfesselten Künstler, die Ähnlichkeit der Körper und Dinge bis zur Augentäuschung zu treiben. Dieser burleske Realismus, diese Mischung aus Poesie und Trug – ein gelehrter Mißbrauch der illusionistischen Projektion – sind von der reinen Kunst ausgeschlossen. Aber hier handelt es sich um Lustbarkeiten des Landaufenthalts, um leicht faßliche Unterhaltungen, ausgeführt zum Vergnügen eines Grandseigneurs des Staats von einem Grandseigneur der Malerei als Schmuck eines Sommersitzes.

Das wirkliche Leben in diesen von wunderbar verwirklichten Einfällen bevölkerten Salons mußte sich selbst vorkommen wie eine etwas zu simple Komödie, die von den Sterblichen den Unsterblichen, von den Dingen den Trugbildern, von der realen Existenz den Blendwerken einer Oper vorgeführt wurde.

Die zügellose Malerei verspottet die Architektur, vermählt sich mit ihr, verrät sie, unterstreicht sie und wirft sie über den Haufen, indem sie von den Mitteln einen ungestüm ausschweifenden Gebrauch macht. Sie spielt mit der Schwere, mit der Festigkeit, mit den Widerständen. Sie foppt den Baumeister, wie ein Zauberkünstler einen Physiker hinters Licht führt. Die Decken zerreißen und lassen die Himmel und die Götter in ihrer Glorie erscheinen. Die Statuen setzen, außerhalb der Senkrechten, ihrer Stützen, ihren Schwerpunkt aufs Spiel. Eine weiße Venus schaukelt ein göttliches Bein in der Leere des Saals, dessen Gesims sie bewohnt. Auf Fußgleiche mit wirklichen Menschen betritt ein junger Mann ohne Seele die Schwelle einer fiktiven Tür, deren Behang von der Hand eines nicht existierenden Bedienten gehoben wird.

Solcher Art sind die Spiele des Fresken malenden Veronese.

Ach, ich kenne sie nur sehr von weitem!

Die Spiele eines Meisters sind nie ohne Folgen. Von den Erfindungen Veroneses geht eine ganze Mode der Landschaftsdekoration aus. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. wird die Landschaft in Italien und Frankreich in einem wesentlich theatralischen Stil behandelt. Nicolas Poussin verwendet edle Dekors für Tragödien. Claude Lorrain errichtet an Meeresufern die Paläste der Dido, stellt im Hintergrund der Szene auf leuchtender Woge die vergoldete Flotte des sagenhaften Aeneas dar. Watteau sucht in den Parks die Effekte von Feerien und zerfließenden Gemälden. Canalettos venezianische Veduten gleichen Hintergründen zu den Komödien Goldonis; und Guardi bevölkert mit deliziösen Puppen die winzigen Perspektiven einer Stadt, in der ewig Karneval herrscht.

Aber unmittelbarer hervorgegangen aus den Landschaften der Veronese-Schule auf der terra ferma sind Gaspard Poussin, später Piranesi, Hubert Robert, Joseph Vernet; und eine Menge geringerer Künstler bewahren und vervielfachen dieses umfangreiche lyrische, entschieden konventionelle Genre, das ländliche Ansichten der Dekoration von Innenräumen anpaßt. Auf die Dauer erschöpfte sich das System. Diese Tempel, Felsen, Landschaften wurden ungenießbar. Die Zeit änderte ihren Geschmack, suchte das *Wahre*. Sie hat nur zwei Saiten auf ihrer Leier.

# EIN PRIVATRAUM IM HERZOGLICHEN PALAST ZU GUBBIO

Zwischen 1479 und 1482 wurden im herzoglichen Palast zu Gubbio zwei private Arbeitsräume für den Herzog von Urbino, Federigo da Montefeltre – wir kennen sein scharf geprägtes, charaktervolles Antlitz von Bildern und Fresken des Piero della Francesca – hergerichtet. Die kunstvollen Wandverkleidungen eines dieser Räume gelangten als Bestandteil des Rogers Fund 1939 in das Metropolitan Museum of Art nach New York, während sich die Einrichtung des zweiten Raumes noch an Ort und Stelle befindet.

Es ist anzunehmen, daß diese Räume, in die sich der Herzog von seinen öffentlichen Geschäften wie in eine Klause zurückziehen konnte, an Mobiliar wenig mehr enthielten als Tische und einige Sessel. Um den Kontrast zwischen der Weite der übrigen Gemächer und Säle und der Enge der kleinen Studios zu verschleiern, wurde durch kunstvolle Einlegearbeiten die Illusion eines größeren, mit entsprechender Einrichtung versehenen Raumes hervorgerufen. Die fiktiven Wandschränke, Bücherborde, Gesimse mit ihren ebenso fiktiven Gegenständen und Gerätschaften eines Studierzimmers drängen für den Augeneindruck die wirklichen Wände zurück, verwirren die klare Gliederung der engen Gemächer und schaffen für die Empfindung neue Zwischenräume und Raumschichten.

Die Entwürfe zu den illusionistischen Intarsia-Arbeiten sowie die Oberaufsicht bei deren Ausführung schreibt man dem florentinischen Holzschnitzer und Architekten *Baccio Pontelli* zu, der seinerseits Zeichnungen von *Francesco di Giorgio Martini* benutzen konnte. Francesco di Giorgio stand von 1477 bis 1499 im Dienst der Herzöge von Urbino, vor allem als Festungsbaumeister. Die Kunstgeschichte räumt diesem 1439 in Siena geborenen Künstler in der Sieneser Kunst einen Ehrenplatz neben Quercia ein und stellt ihn als Universalisten und Theoretiker (»Trattato dell'architettura civile e militare«) neben Leon Battista Alberti. – Der Schöpfer der Intarsien in den Privaträumen des Herzogs, Pontelli, arbeitete nur wenige Jahre, von 1479 bis 1482, dem Todesjahr Federigos, in Urbino und trat dann in den Dienst Papst Sixtus' IV., der – laut Vasari – kein Bauwerk ohne Pontellis Gutachten begonnen haben soll. U. C.





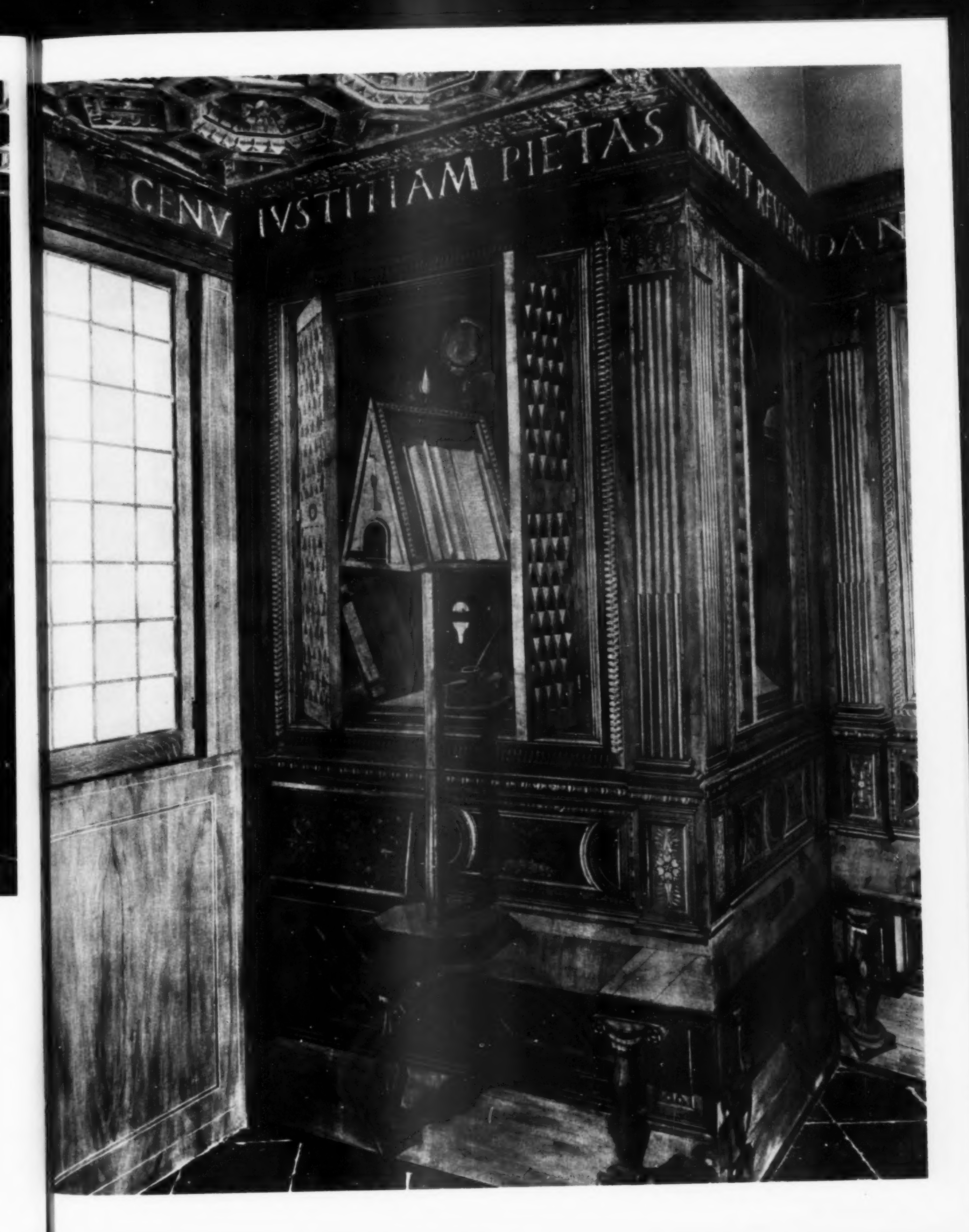
*rechts: Paolo Veronese, Fresko aus der Villa Maser, um 1560*





GUBBIO, HERZOGLICHER PALAST, PRIVATER ARBEITSRAUM
DES FEDERIGO DA MONTEFELTRE, HERZOGS VON URBINO, UM 1479–1482

Metropolitan Museum of Art, New York


GENV IVSTITIAM PIETAS VINCIT

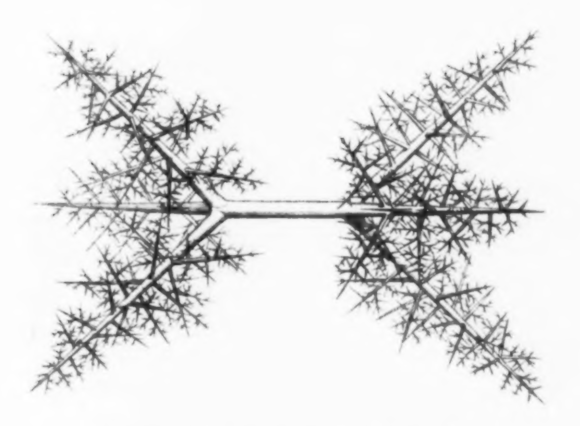


ALBRECHT DÜRER, BEFESTIGTE STADT, UM 1500

Ausschnitt aus der »Beweinung Christi« – Bayr. Staats-Gemälde-Sammlung München



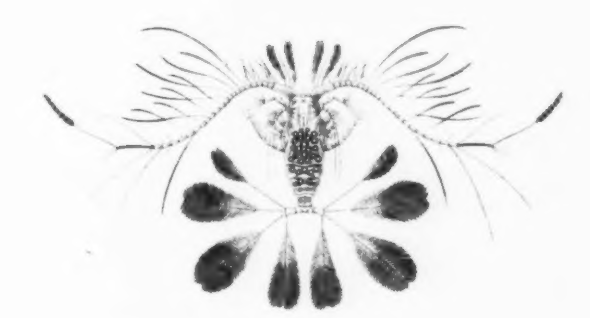
**Thalassoxanthium cervicorne (Haeckel)**
**Dreistrahliger Kieselkörper**



**Sphaerozoum spinosissimum (Haeckel)**
**Vereins-Strahling aus dem Indischen Ozean**



**Lychnaspis miranda (Haeckel)**
**Wunderstrahling**



**Calanus pavo (Dana)**
**Ruderkrebs-Männchen**

Die seltsamen Gebilde, die wir hier reproduzieren, scheinen der Formphantasie eines Surrealisten zu entstammen. In Wirklichkeit handelt es sich teils um sog. Strahlinge, teils um niedrige Krebstiere. Ernst Haeckel hat sie 1899 in seinen »Kunstformen der Natur« gesammelt in der Absicht, die in der Natur verborgenen Formschätze ans Licht zu ziehen und einem größeren Kreise von Freunden der Kunst und der Natur zugänglich zu machen. Die formalen Anregungen, die von diesen Schätzen ausgehen, dürften heute auf fruchtbareren Boden fallen als damals um die Jahrhundertwende.

ALEXANDRE ALEXANDRE

# GRANDMA MOSES

Wie in Europa interessiert man sich auch in den Vereinigten Staaten immer mehr für die naive Malerei. Sie verdient gerade im Lande der Maschinen und der Super-Technik besondere Beachtung. Eine von Sidney Janis im Modern Art Museum veranstaltete Ausstellung naiver amerikanischer Maler erregte großes Aufsehen. Sidney Janis ist der amerikanische Wilhelm Uhde. Durch das Beispiel des deutschen Kunsthistorikers und durch den Erfolg des Douaniers Rousseau angeregt, hat er bereits vor über zwanzig Jahren begonnen, Amerika auf der Suche nach naiven Malern zu durchstreifen. Er schildert sie in seinem Werke »They thougt themselves«.

Unter den peintres naives in Amerika errang Grandma Moses Weltruf. Als die Bäuerin Anna Mary Robertson Moses siebenundsiebenzig Lenze zählte, meinte eine ihrer Töchter, die Feldarbeit sei nun wirklich für sie zu mühselig und sie solle lieber Bilder sticken, was sie auch tat.

Mit ihren im weiten Umkreis sehr geschätzten, hausgemachten Erdbeer- und Himbeerkonfitüren bot sie diese Stickereien auf dem Markte des nahen Dorfes Hoosick Falls im Staate Massachusetts feil. Während die Konfitüren wie immer reißend Absatz fanden, wollte von den Stickereien niemand etwas wissen. So beschloß die alte Bäuerin zu malen, weil ihr das leichter schien.

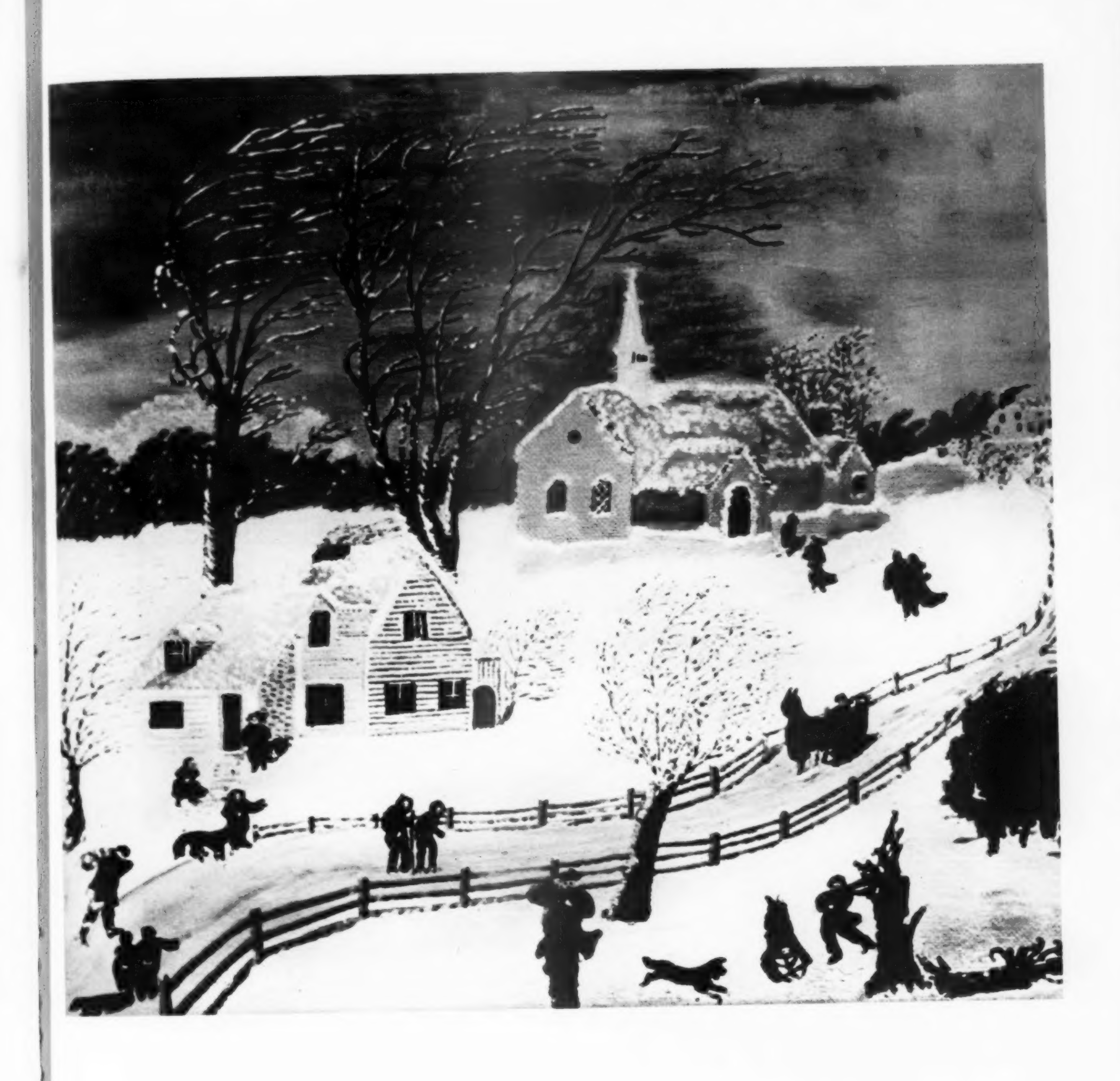
Wie sie für das Konfitüren-Einkochen ihre eigenen Rezepte ausprobte, so tat sie dies gleichermaßen für die Öl-Malerei. Auf diese Weise fand sie heraus, daß die Farben schön und heiter leuchteten, wenn sie die Leinwand zunächst mit drei Schichten Weiß überzog und jede trocknen ließ, bevor sie eine weitere hinzufügte. Sie verfährt also ähnlich wie ihr genialer französischer Kollege Henri Matisse, dessen Namen sie wahrscheinlich nie gehört hat.

Grandma Moses (Omama Moses), wie man sie heute in ganz Amerika nennt, malte Szenen aus ihrem ländlichen Lebenskreis, die Optimismus und Lebensfreude ausstrahlen. Bei aller Naivität ihrer Manier und ihrer Konzeption erinnern besonders die winterlichen Landschaften an Breughel.

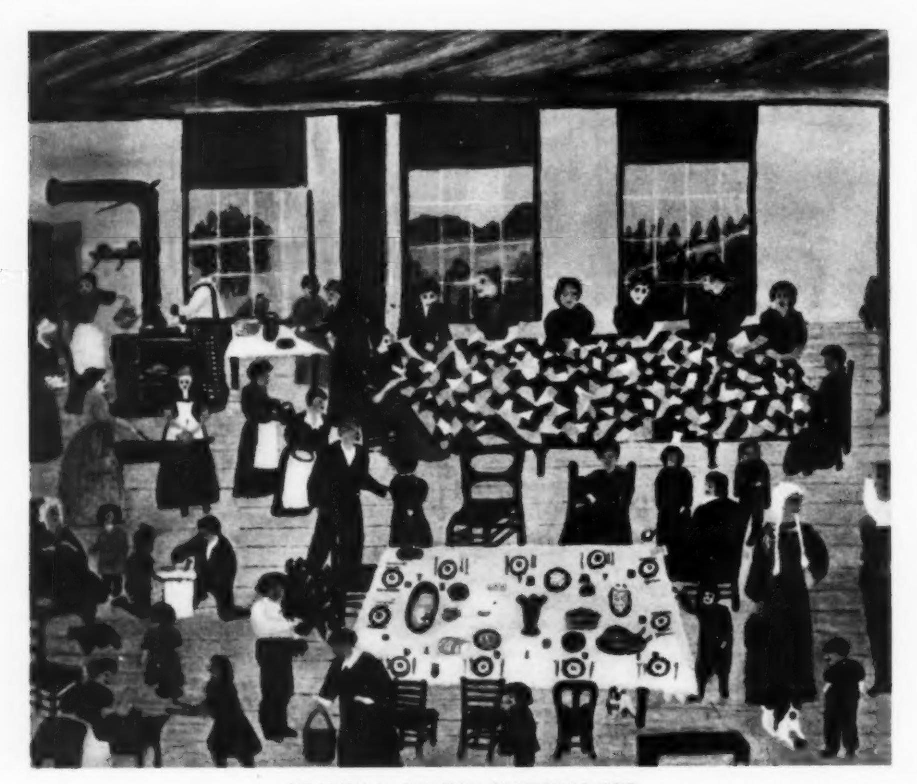
Die Malerei machte ihr von Anfang an Heidenspaß. Obgleich sie großzügig ihre Bilder zu Weihnachten und bei allen Gelegenheiten den Nachbarn, dem Apotheker, dem Briefträger und den Kaufleuten des Dorfes verehrte, war bald das ganze Haus davon voll. Deshalb gab sie eine Anzahl dem Drugstore in Hoosick Falls zum Preise von einem Dollar das Stück zum Verkauf. Ein durchreisender Ingenieur, der ein Mittel gegen Kopfschmerzen kaufen wollte, sah sie im Schaufenster und erwarb sie sofort und alle anderen, die er bei Grandma Moses vorfand.

Heute ist Grandma Moses die berühmteste und populärste Malerin der Staaten. In allen großen Museen und in vielen Privatsammlungen hängen ihre Kunstwerke. Nach ihren Entwürfen werden auch Stoffe, Keramiken, Porzellane und alljährlich Millionen von Weihnachtskarten hergestellt.

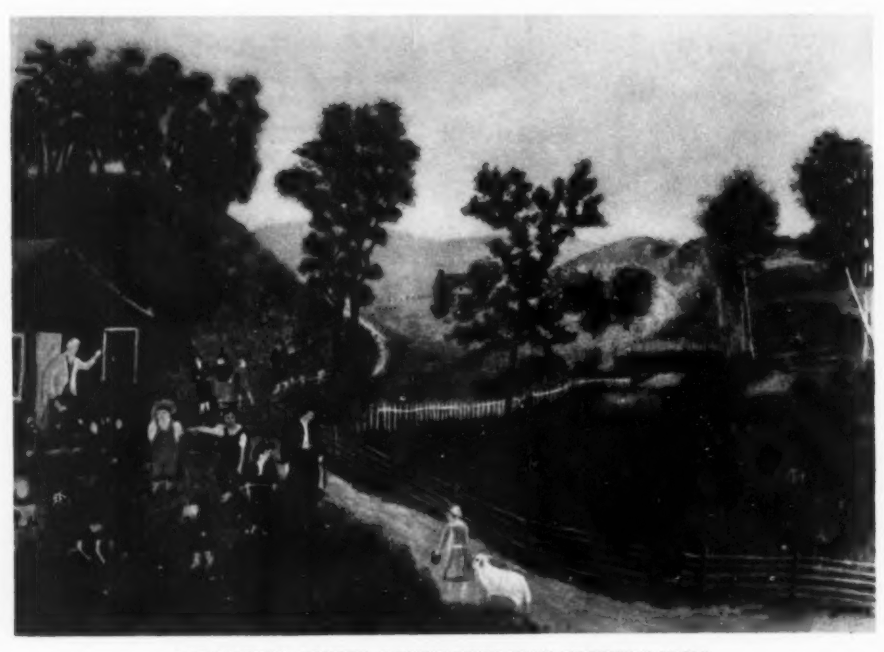
Grandma Moses ist über neunzig Jahre alt, aber sie kocht in jugendlicher Frische weiter ihre Konfitüren ein und sie malt mit unverminderter Begeisterung; denn es mangelt ihr nie an Inspiration. Allerdings hält sie ihre Konfitüren für viel besser als ihre Gemälde.



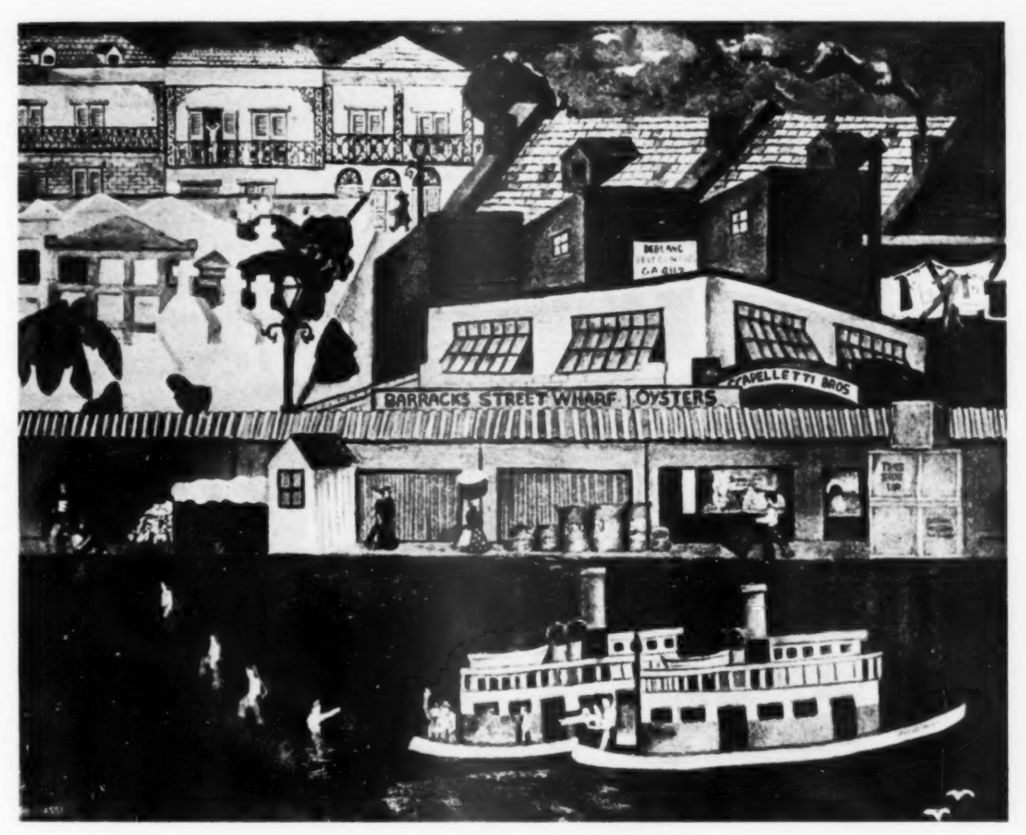
GRANDMA MOSES, DER WIND UND DER WINTER



GRANDMA MOSES, QUITTING BEE



GRANDMA MOSES, MARY UND DAS KLEINE LAMM




VIRGINIA PACCASSI, SPRINGFIELD



PAUL STARRETT SAMPLE, RUHENDER LANDMANN
Metropolitan Museum of Art, New York



PRINZ VON HESSEN (ASSIA), LEITER UND GERÜST



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI (1720-1778), AUS DEN »CARCERI«

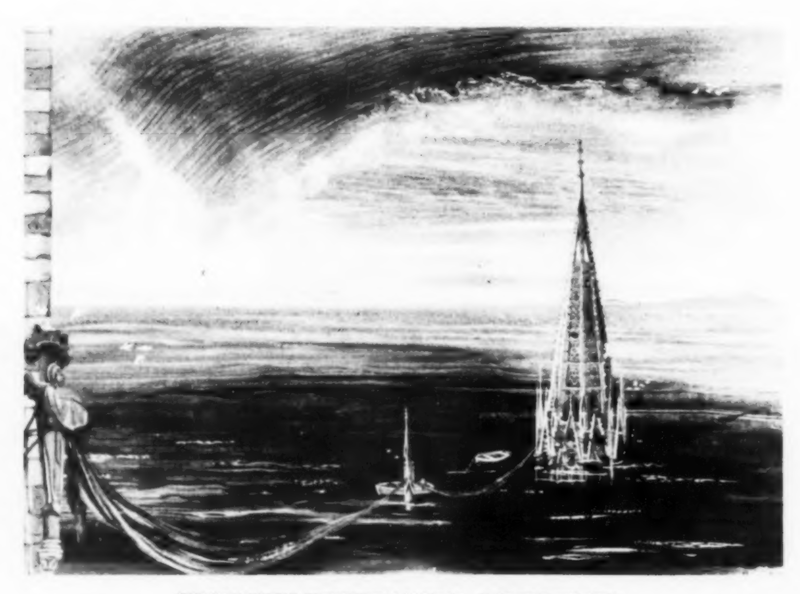
MARIE LUISE KASCHNITZ

# SURREALISTISCHE LANDSCHAFT

Der Surrealismus Dalischer Prägung hat in Deutschland nie einen rechten Boden gefunden. Vielleicht mußte zu der makabren Phantasie, zu der Traumwilligkeit noch etwas anderes kommen, eine Erfahrung südlich-sommerlicher Dürre und Öde, ein Erbteil lateinischer Ratio und lateinischer Sachlichkeit. Der Maler Heinrich von Hessen, der deutschen wie der romanischen Welt gleichermaßen angehörig, begibt sich mit seinen ersten Arbeiten in die Region des Traumes und des Todes, in der die Dinge, außerhalb ihrer natürlichen Größenordnung und fern von ihrem eigentlichen Bestimmungsort eine erhöhte Wirklichkeit gewinnen. Auf diese Weise gelingt ihm auszudrücken, was ihm zu sagen am Herzen liegt, die Fragwürdigkeit der menschlichen Größe, der Untergang der Kultur, die Einsamkeit der Jugend und die Übermacht des Todes über das blühende Sein.

Es ist kein Zweifel, daß er in solchem Bemühen ein Nachfolger ist. Die eigentlichen Erfinder des Surrealismus haben vorausgeahnt, den Zusammenbruch der menschlichen Würde, die Umwertung der Werte, die Hölle auf Erden. Der junge Maler, der sie zum Vorbild nimmt, benützt noch einiges von den alten Requisiten, die knochenbleichen Bäume, die säuberlich abgenagten Skelette, die reinlich gezeichnete Spukerscheinung zum Ausdruck seiner eigenen Erfahrung, seiner eigenen Einsamkeit und seines eigenen Traums. Er verzichtet jedoch auf das eigentlich Abstruse, auf den Trödelmarkt der Erscheinungen und die groteske Verzerrung der Gestalt. Die Welt, die er beschwört, ist eine nach-chaotische, eine gleichsam beruhigte und gereinigte Welt. Eine dem frühen Surrealismus wesensfremde Klage um das Verlorene, ein Hauch von Romantik ist überall zu spüren,

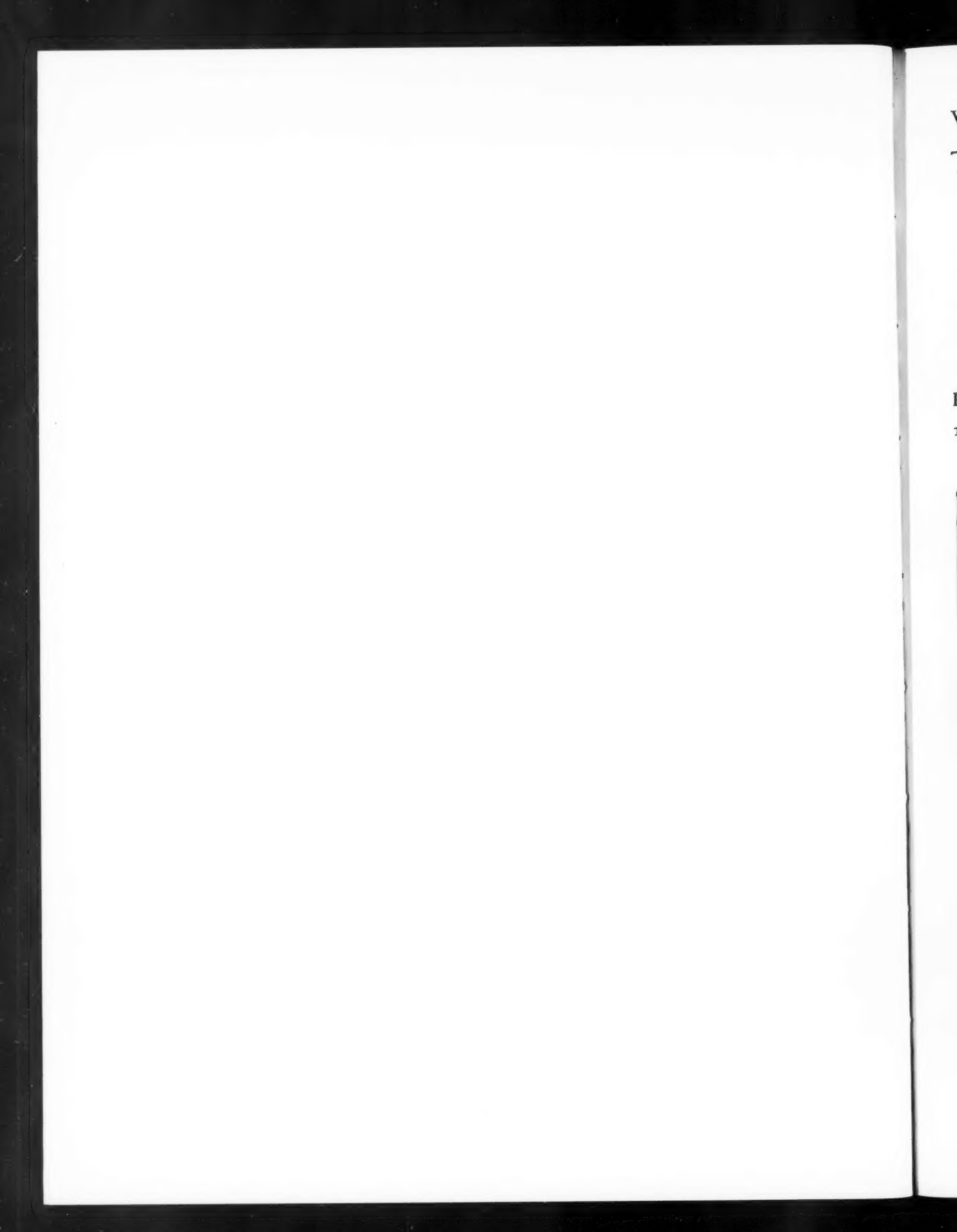
in der Fata Morgana eines hessischen Dorfes in der Wüste, in der versunkenen Kathedrale, in dem schmerzlich geneigten Haupt des steinernen Engels, der in den Fluten versinkt. Die Materie, Eis, Wasser, Erde und Wüstensand ist nicht überall klar zu unterscheiden, durch ihre gleichsam gläserne Beschaffenheit scheint sie den irdischen Bereichen entrückt. Was sich hier begibt, hat einen erloschenen Stern zum Schauplatz, den Stern Erde, dessen aufgetürmte Garben nicht mehr heimgeführt werden und dessen Städte in Ruinen zerfallen. In diesen geisterhaften Landschaften brennen mannshohe Kerzen langsam aus, wachsen Blattpflanzen züngelnd wie Flammen, beugen sich rindenlose Bäume unter einem übermächtigen Wind. Eine Trauminsel vor der Küste ist unerreichbar, nicht weil die Brücken abgebrochen sind, sondern weil es am Ufer niemanden mehr gibt, dessen Augen sehnsüchtig hinüberstarren, weil es nichts anderes mehr gibt als eine letzte Spur menschlichen Lebens, versandete Buhnen, zerrissene Netze, verlassenes Boot. Die Farben dieser Visionen sind kühner und kräftiger, als es die Photographie vermuten läßt. Ihre fast barbarische Frische scheint dem Wesen des Dargestellten zu widersprechen und der Harmonie eines lautlosen Untergangs Abbruch zu tun. In Kobalt und Schwefel, Rostrot und Ätherblau getaucht, gewinnen diese Landschaften ein Leben, das untrennbar anmutet von dem lebendigen Auge des Menschen, eines Wesens von Fleisch und Blut. Sie verlieren etwas von ihrem Traumcharakter, aber zugleich treten sie nun vollends heraus aus dem Bereich einer geschickten Spielerei, einer begabten Weiterführung übernommener Art zu sehen. Es wird angesichts der Originale offenbar, daß der junge Künstler in der Farbgebung wie auch in der Komposition noch vieles zu erringen hat. Es wird aber nicht weniger offenbar, daß diese seltsam fertigen Äußerungen eines Einundzwanzigjährigen nur eine Stufe auf seinem Wege sind.



PRINZ VON HESSEN (ASSIA), LANDSCHAFT



*Heinz Battke, Stilleben mit Sellerie*

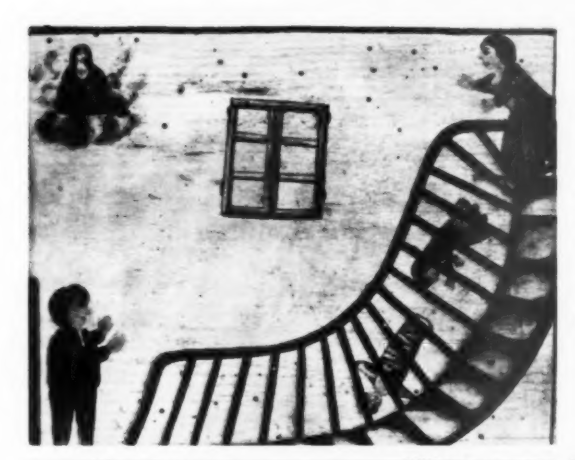


# VOTIV-
# TAFELN



**FRANKREICH**
**18.—19. Jahrhdt.**

ROQUEBRUNE-SUR-ARGENS, NOTRE DAME DE LA PIETIÉ, 18. JH.



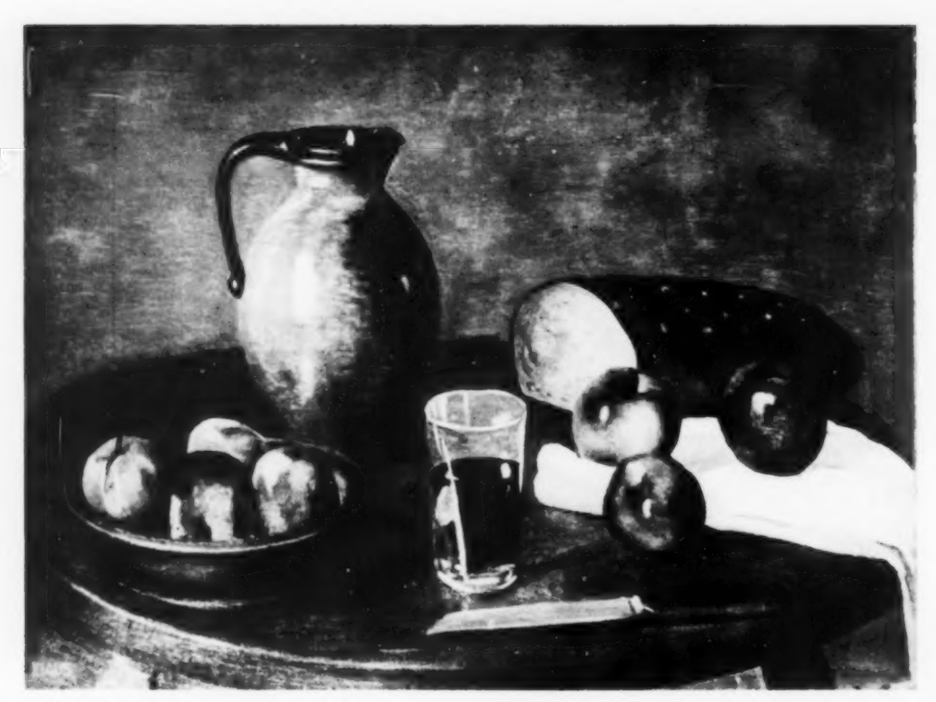
*links:*
NOTRE DAME DE VALCLUSE, 19. JH.

*links unten:*
NOTRE DAME DE LAGHET, 1838

*rechts unten:*
LA GAROUPE, NOTRE DAME DE LA GARDE, 19. JH.





HANS KLAUS, STILLEBEN, 1937



VIKTOR KEPPLER, WEIN UND KÄSE

Farbaufnahme



GEORG FLEGEL (1563–1638), STILLEBEN MIT PAPAGEI

Städtische Kunstsammlungen Düsseldorf



R. RIMBERT, STILLEBEN, 1930



GRACE THURSTON ALBEC, WEGGEWORFEN



AUF DEM PARISER FLOHMARKT
Photo

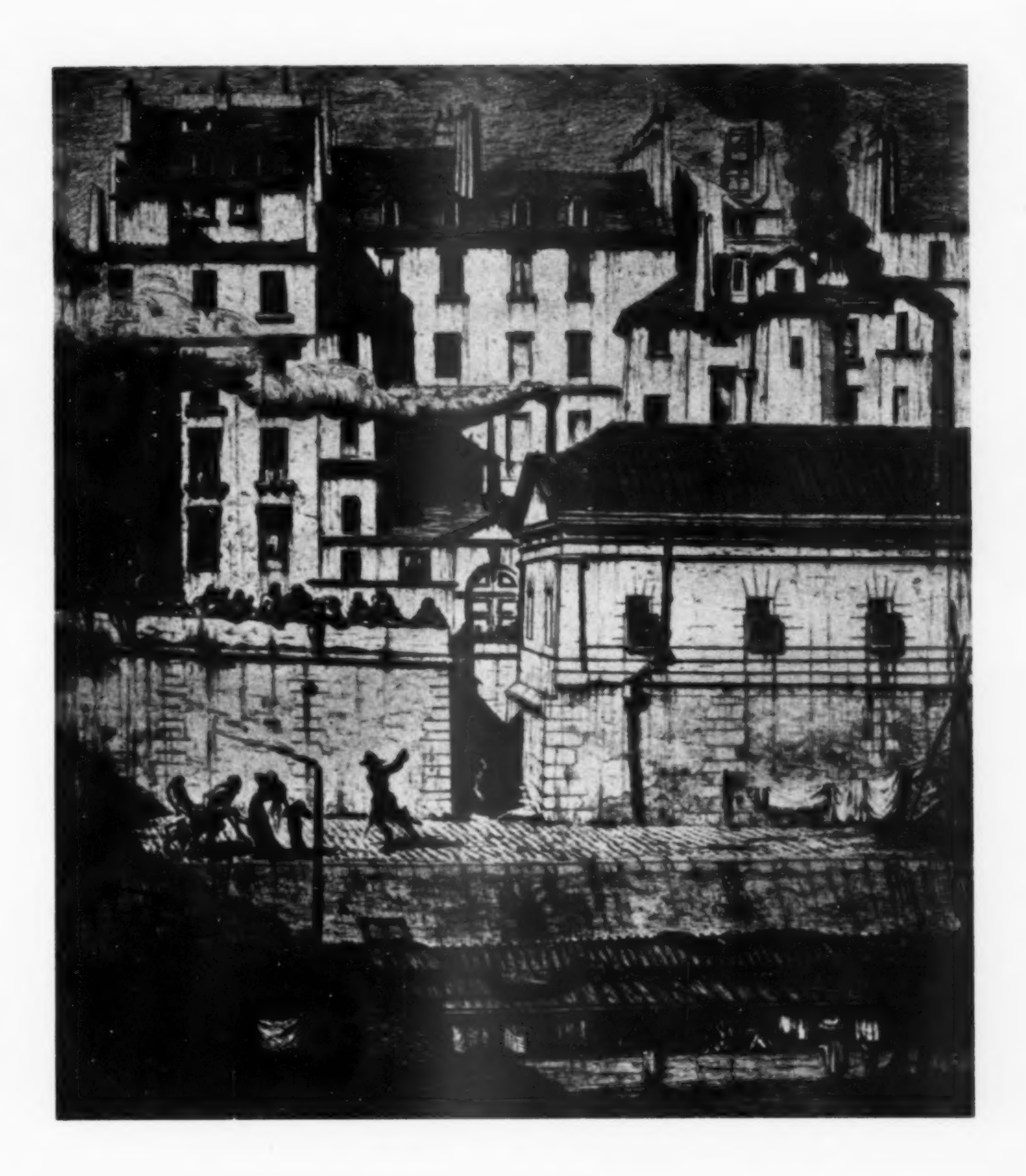
# AMERIKANISCHE GRAPHIK
## DER GEGENWART



ARMIN LANDECK, MONDLICHT



JOHN TAYLOR ARMS, KIRCHE IN VERNEUIL



CHARLES MERYON (1821–1868), DAS TOTENHAUS



FRITZ BRILL, LANDSCHAFT
Photomontage

FRITZ BRILL, GROTTE
Photomontage



FRITZ BRILL, DIE SCHAUMGEBORENE
Photomontage



VINCENT VAN GOGH, BILDNIS DES DR. GACHET



VINCENT VAN GOGH, DIE KIRCHE VON AUVERS



PAUL CEZANNE, DAS HAUS DR. GACHET, AUVERS



AUGUSTE RENOIR, FRAUENBILDNIS

LEOPOLD ZAHN

# DR. GACHET UND SEINE MALERFREUNDE

Der 27. Januar 1952 war ein großer Tag im Kunstleben der Stadt Paris. An ihm wurde die Sammlung des Dr. Gachet zum erstenmal der Öffentlichkeit gezeigt. Sie füllt einen Saal des Musée du Jeu de Paume auf der Tuilerienterrasse und umfaßt neunzehn Bilder, sieben Zeichnungen, drei Skulpturen, sowie eine Anzahl von Erinnerungsgegenständen. Materiell wird die Sammlung auf zweihundert Millionen Francs geschätzt, ideell ist sie unschätzbar.

Dr. Paul Gachet, geboren 1828, gestorben 1909, war Nervenarzt; er lebte in Auvers-sur-Oise, eine Bahnstunde von Paris entfernt. In der Medizin ging er neue Wege und wandte als einer der ersten elektrotherapeutische und homöopathische Methoden an; als Philosoph äußerte er eigenartige Ansichten, als Kunstfreund erkannte er die Bedeutung Cézannes und van Goghs zu einer Zeit, als noch alle Welt diese Maler für Unfugstifter oder Irre hielt.

Schon Corot, Daumier und Daubigny hatten ihre Staffeleien gern im lieblichen Tal der Oise aufgestellt. 1873 kamen Camille Pissaro und Paul Cézanne für zwei Jahre nach Auvers-sur-Oise, nachdem sie bereits längere Zeit im benachbarten Pontoise zusammen gearbeitet hatten. Cézanne fühlte sich damals als Schüler des neun Jahre älteren Pissaro, der ihn in die Anschauungsweise und Technik der impressionistischen Landschaftsmaler einführte. Bis dahin habe er sein Leben vertan, äußerte sich Cézanne, der Pissaro als eine Art lieben Gott verehrte. Seine Palette hellte sich in diesen Jahren auf, die schroffen Gegensätze zwischen Hell und Dunkel, die für die Bilder der vorangegangenen »dunkeln Epoche« eigentümlich sind, wurden milder. Cézanne hatte zwar schon früher im Freien vor dem Motiv gearbeitet, doch seine Bilder immer erst im Atelier zu Ende geführt. Es fehlte ihm die rasche, leichte, sichere Art, in der die eigentlichen Impressionisten malten; wie im Leben, machten ihm auch in der Kunst Hemmungen zu schaffen. Nun, unter Pissaros Anleitung, vollendete er seine Bilder im Freien, im plein air. Der Ältere lehrte ihn, sich ganz dem Schauspiel der Natur hinzugeben und die Landschaft um ihrer selbst willen zu lieben, sie nicht als Spiegelung seines jeweiligen Seelenzustands zu betrachten. Bei der Wahl der Motive solle er interessante, pittoreske vermeiden zugunsten piktural ergiebiger. Während Cézanne früher eine Vorliebe für gewittrige Himmel und pathetisch sich windende Baumstämme an den Tag gelegt hatte, malte er jetzt gewöhnliche Motive: einen Bauernhof, ein Stück Landstraße, ein einfaches Haus an einer Wegbiegung. Ganz im Sinne des Impressionismus behandelte er ein und dasselbe Motiv immer wieder, aber unter verschiedenen atmosphärischen und optischen Einflüssen. So malte er das Haus des Dr. Gachet in Auvers mehreremale, und es wäre interessant, die Fassungen, die sich von diesem Motiv heute in Basel und Chicago befinden, mit dem Bild zu vergleichen, das jetzt in der Ausstellung der Collection Dr. Gachet zu sehen ist. Das bedeutendste Werk Cézannes in dieser Sammlung ist wohl seine »Moderne Olympia«. Sie entstand im Anschluß an ein Gespräch, das Cézanne mit Dr. Gachet über Manet führte, dessen »Olympia« zehn Jahre früher Paris skandalisiert hatte. Dieses berühmte Werk hängt ein paar Schritte weiter in einem andern Saal des Musée du Jeu de Paume. Bei aller Kühnheit steht es der von Giorgone und Tizian ausgehenden Tradition noch nahe, während die »Olympia« Cézannes mit der Renaissance-Überlieferung völlig bricht und in Farbe, Komposition, Zeichnung und Auffassung bereits revolutionäre Neuerungen der »Fauves« vorwegnimmt. Die Liegende bei Manet, die man wegen ihrer unedlen Haltung seinerzeit getadelt hatte, ist eine, wenn auch entfernte Verwandte einer venezianischen Venus. Die Liegende bei Cézanne hingegen widerspricht der klassischen Auffassung von menschlicher Würde in geradezu aufreizender Weise: wie sie mit angezogenen Knien daliegt, gleicht sie einer erschreckten Wilden. Cézanne hat auch auf jede perspektivische Raumdarstellung und auf zeichnerisch-plastische Durchbildung verzichtet, teppichhaft sind die Figuren über die Fläche verteilt. Wert und Schönheit des Bildes beruhen auf den Farben, die noch kein Maler vor ihm so zum Leuchten und Blühen gebracht hat.

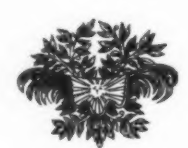
Dr. Gachet, der selbst radierte und seine Kupferplatten in einem, auf dem Speicher improvisierten Atelier eigenhändig abzog, regte Pissaro und Cézanne zum Radieren an — dieser hat ihn auf einer Zeichnung dargestellt, wie er ihn im Radieren unterweist.

Auch Vincent van Gogh suchte der kunstliebende Arzt für die Radiertechnik zu gewinnen. Der holländische Maler war im Mai 1890 nach Auvers sur Oise übersiedelt zu Dr. Gachet, den Pissaro als Arzt seinem Bruder Theo empfohlen hatte. Vor eineinhalb Jahren, in Arles, war seine geistige Erkrankung in einem Tobsuchtsanfall zum Ausbruch gekommen. Die Frage, ob sie als Folge einer luetischen Ansteckung anzusprechen sei, läßt sich wie bei Friedrich Nietzsche nicht ohne weiteres bejahen. Neuere medizinische Untersuchungen weisen auf den für eine Syphilis atypischen Verlauf der Krankheit hin und wollen sie eher auf Epilepsie zurückführen. Im Mai 1889 hatte ihn sein Bruder Theo bei Dr. Peyron in St. Rémy untergebracht, aber die Anstaltsatmosphäre bedrückte ihn, weshalb er in Auvers-sur-Oise, in der Nähe von Dr. Gachet, ein Privatquartier bezog. Er fühlte sich von Gachet sofort verstanden, auch als Künstler.

Tatsächlich war dieser Arzt einer der ganz wenigen Zeitgenossen, der spontan einen Zugang zu der Malerei des Holländers fand. »Der hiesige Arzt sagt«, schrieb van Gogh in einem Brief vom Juni 1890, »ich solle mich voll und ganz in die Arbeit stürzen und mich so zerstreuen. Der kennt sich in der Malerei gut aus und liebt die meine sehr. Er ermutigt mich sehr, und zwei- bis dreimal in der Woche kommt er für ein paar Stunden zu mir, um zu sehen, was ich mache.« Nachdem er ein Bild von van Gogh betrachtet hatte, sagte Gachet: »Wie schwer ist es doch, einfach zu sein.«

Van Gogh malte sein Porträt —, »mit dem schmerzlichen Ausdruck der Zeit«, wie er in einem Briefe schrieb. Dieses Bildnis hängt jetzt als Pendant zu dem Selbstporträt van Goghs rechts neben der prachtvollen »Kirche von Auvers«, die erst kürzlich zum erstenmal in einer Pariser Wochenzeitschrift abgebildet wurde. Es ist das vorletzte Werk van Goghs und das Hauptstück der Ausstellung, wunderbar erhalten, frisch in den Farben wie »am ersten Tag«. Das graue Steinskelett des gotischen Baus zeichnet sich von dem furiosen Blau des Himmels ab, das auch auf dem Porträt Dr. Gachets wiederkehrt. Das Bild zeigt eine Vitalität, eine Sicherheit, eine Meisterschaft, wie man sie nur einem in der Vollkraft seines Schaffens stehenden Maler zutrauen kann. Doch kurze Zeit nach der Entstehung dieses Werkes schied van Gogh freiwillig aus dem Leben, das er so geliebt, von dem er sich aber immer zurückgestoßen gefühlt hatte. (Ach, wieviel Herzleid liegt in den Worten, die er auf seinem Sterbebette sprach: »Nun möchte ich heimkehren. Die Traurigkeit wird währen immerdar.«) Er starb am 29. Juli 1890, früh, in einem Zimmer des Café Ravoux. Der siebzehnjährige Sohn Dr. Gachets, der jetzt dem Louvre das königliche Geschenk der väterlichen Bildersammlung gemacht hatte, hielt den Kopf des in der Agonie liegenden Malers, der am 27. Juli abends einen Schuß auf sich abgegeben hatte, und zwar mit derselben Waffe, die er zwei Tage vorher in einem krankhaften Wutanfall gegen den Arzt gerichtet. Anlaß zu seiner Erregung hatte der liegende weibliche Akt des Malers Guillaumin gegeben, der gleichfalls zur Collection Dr. Gachets gehört, die jetzt im Jeu de Paumes ausgestellt ist. Van Gogh nahm daran Anstoß, daß Dr. Gachet das Bild ungerahmt ließ, und in steigender Erregung bedrohte er schließlich den Arzt mit dem Revolver.

Dr. Gachet hat nicht nur Bilder seiner Malerfreunde gesammelt (zu denen außer Pissaro, Guillaumin, Cézanne und van Gogh, noch Renoir, Sisley und Monet zählten), sondern auch einige alltägliche Gegenstände pietätvoll aufbewahrt, die in Beziehung zu Cézanne und van Gogh standen. Sie sind auf der Ausstellung des Jeu de Paume in zwei Vitrinen zu sehen, vor denen sich die zahlreichen Besucher ebenso stark drängen wie vor den Bildern. Man sieht zum Beispiel einen Delfter Porzellantopf, einen Zinnkrug und ein Küchenmesser, Gegenstände, die Cézanne auf seinem Stilleben dargestellt hatte, oder in der andern Vitrine die von Farbflüssen überschwemmte Palette, die van Gogh gebraucht hatte, als er die Frau Dr. Gachets am Klavier malte (das Bild befindet sich jetzt in Basel), daneben einige Farbtuben, denen noch Fingerabdrücke von Goghs anhaften, sowie eine Anzahl Rohrfedern, wie sie van Gogh zum Zeichnen verwendete. Und mit besonderer Rührung erfüllt uns, weiß Gott warum, der Anblick der weißen, jetzt bereits vergilbten Leinenschirmmütze, die Dr. Gachet trug, als ihn van Gogh porträtierte.



## IN MEMORIAM ALEXEJ JAWLENSKY

Wiesbaden, Frühling 1928. Ich verließ gerade das Museum, wo ich als müßig wandelnder Gast eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst betrachtet und festgestellt hatte, daß eine sogenannte »Wandplastik« Oskar Schlemmers, ein hellflächiges Gebilde aus Gips und Glas, verkehrt herum aufgehängt worden war. Meine Vorstellung bei dem würdig uniformierten Hüter der Kunst hatte ihn zu der Frage veranlaßt: »Ei, woher wisse dann Sie des ...?« Und als ich ihn bat, sich einmal zu bücken und das Bild von unten her zu betrachten, wodurch ihm die Wahrheit meiner Behauptung evident würde (auch bei »richtig« hängenden Bildern empfiehlt sich die Methode zuweilen, da sie zu überraschenden Resultaten führt), tat ers nach einigem von der Würde des Ortes eingegebenem Zaudern, tauchte mit gerötetem Kopf wieder auf und stieß hervor: »... der Schlag!! Tatsächlich, en Kopp!« — Nun, das Bild wurde gewendet und ich ging davon. Draußen auf der Freitreppe des monumentalen Gebäudes, bei dem adlerkosenden olympischen

Goethe, dem die Wiesbadener den Titel eines »Präsidenten des Geflügelzuchtvereins« verliehen hatten, traf ich ein paar Bekannte und unter ihnen einen mir fremden Mann, der mir sogleich bemerkenswert erschien: ein Grandseigneur mit dem Kopf eines Kindes und eines uralten Weisen zugleich. Es war der ehemalig kaiserlich-russische Kadett, Protégé der Fürstin Werefkin, der Maler Alexej Jawlensky. Ich freute mich dieser Begegnung, denn Jawlenskys Bilder, mir schon aus der Berliner »Sturm«-Epoche wohl bekannt, waren mir durch ihre enorme Leuchtkraft, die an den Glanz von Kirchenfenstern erinnerten, besonders lieb.

Man kam ins Gespräch, und ich erzählte mein Erlebnis im Haus der Künste. Alles lachte. Über Jawlenskys Gesicht ging ein stilles Leuchten (ich kann es nicht anders bezeichnen, und ich habe es bei keinem Menschen sonst gesehen) und er sagte: »Lieber Herr, geben Sie mir Ihre Adresse. Wenn ich einmal gestorben sein werde, müssen Sie kommen und alle meine Bilder richtig hängen.«

Nun, er ist gestorben. Aber es kam nicht dazu, daß jemand seine Bilder aufhing, richtig oder falsch, denn er starb noch in den tausend Jahren und er gehörte zu den Entarteten. Ahnte er das damals schon? — Wir trafen uns ein Jahr darauf in der Stadt, in die ich zu dauerndem Aufenthalt übergesiedelt war, und standen vor einer Plakatsäule, von der ein brennend rotes Plakat brüllend den Vortrag eines Dr. Josef Goebbels ankündigte.

Jawlensky stand still und betrachtete lange das rote Signal. Dann wandte er sich ab und sagte: »Sehr viel Blut ...«

Mehr habe ich von ihm darüber nicht gehört.

Ein andermal, an einem brütend heißen Sommertage spazierten wir durch die Parkanlagen. Wir waren in einem Gespräch über den russischen Tänzer Alexander Sacharoff, den wir beide liebten und dem er durch langjährige Freundschaft verbunden war. »Sehen Sie«, sagte Jawlensky, »das ist auch solch ein Mensch ohne Grenzen. Wenn er tanzt, ist er ein Russe, ein Pariser und ein Grieche zugleich. Wer kann sowas von sich sagen? —« Aber dann unterbrach er sich und deutete in hellem Entzücken auf zwei Terriers, die unter dem feinen Gesprüh einer Rasendusche sich auf dem leuchtend grünen Teppich balgten. »Schaun Sie nur«, rief er, »zwei nackte Hunde!« und lachte wie ein Kind. Man wurde ordentlich frisch dabei.

Als ich ihn das nächste Mal wieder traf — mir waren ein paar Jahre auf Reisen vergangen — saß er im Rollstuhl. Sein Leiden begann ihm die Glieder zu verbiegen und er litt gräßliche Schmerzen. Ich fragte ihn, wie es ihm ginge. Sein Gesicht war durchscheinend geworden und das Leuchten darin hatte sich vertieft. »O«, sagte er, »wir haben gestern einen so schönen Abend gehabt. Wir haben den ganzen Abend von Rußland gesprochen und geweint ...«

Damals malte er seine berühmten »Köpfe«, eigentlich nur noch zwei Linien, zum Kreuz geordnet, Koordinaten des Schmerzes, die vom Licht eines unsagbar feinen Kolorits umspielt waren. Sie schauten den Betrachter aus einer großen Ferne an und lächelten stumm und forschend. Er hatte die Formel des Daseins gefunden und wurde nicht müde, sie in allen erdenkbaren Variationen zu wiederholen.



SELBSTPORTRÄT A. JAWLENSKY

Und dann die letzte Begegnung, mitten im Kriege. Er lag in seinem Atelier, weiß, leuchtend, in einem rührenden Nachthemd, mit roten Börtchen geziert. Sein Gesicht war nun vollends einfach geworden. So konnte ein alter Bauer aussehen, der Zeit seines Lebens schwer und mühsam gearbeitet hat.

Er konnte sich nicht mehr bewegen, und man hatte ihm über tausend Spritzen schon in den Leib gejagt.

Die Besuche seiner Freunde, die ihm treu geblieben waren, und eine ungeheure Zahl von Grammophon-Platten, von denen er sich Beethoven und Mozart vorspielen ließ, waren seine Umwelt. Die einst so sensitiven, kraftvollen Hände waren zu armen Gebilden verunstaltet, sie lagen in stiller Ergebenheit auf der Bettdecke.

Ich fragte ihn, ob er sehr zu leiden habe.

»Vom Leiden wollen wir nicht sprechen«, sagte er und lächelte zauberhaft, »solange ich noch arbeiten kann.«

Und er ließ mir seine letzten Bilder zeigen: kleine Stücke Leinwand, auf denen es leuchtend blühte, Blumen, in einer seltsam gestrichelten Technik zur letzten möglichen Konzentration gebracht.

Er hat sie gemalt, indem man ihm den Pinsel zwischen die gelähmten Hände steckte und die Palette vorhielt, aus der er sorgsam wählte ...

Wolfgang Martin Schede

ORBIS PICTUS 1949



ORBIS PICTUS III 1950



WIND 1951

# ZUR AUSSTELLUNG WILLI

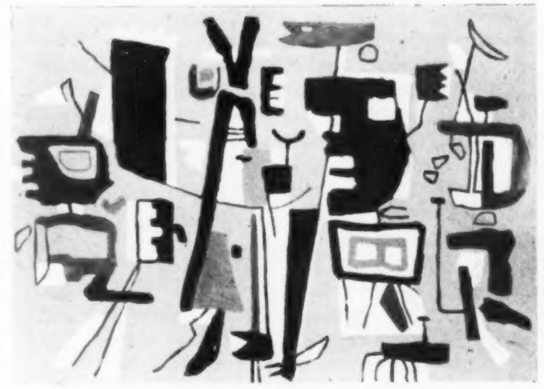
Willi Baumeister ist in den USA kein Unbekannter. Nicht wenige seiner Werke wurden seit Kriegsende von Amerikanern erworben und manche sind in überseeischen Museumsbesitz gelangt. Zum erstenmal jedoch wird März-April 1952 eine Gesamtausstellung aus seiner jüngsten Schaffensperiode in der Galerie Seymour Hacker, New York, veranstaltet, und es wird auch in Deutschland interessieren, welche Auswahl der Künstler im Einvernehmen mit dem Leiter des Kunstsalons getroffen hat.

Ein paar allgemeine Betrachtungen über den Arbeitsprozeß Baumeisters — weitgehende Kenntnis seiner Entwicklung darf dabei vorausgesetzt werden — mögen dazu beitragen, die Besonderheit der neuesten Werke zu klären. Da Baumeister, was er auszusagen und zu gestalten wünscht, am liebsten mit den reinen künstlerischen Mitteln als solchen ausdrückt, weist die Mehrzahl seiner Bilder und Graphiken keine Assoziationen an die Erscheinungen der sichtbaren Umwelt auf. Allein er hält sich an kein Programm, auch nicht an ein von ihm selbst aufgestelltes, gebunden. Was er für sich beansprucht, ist die volle Freiheit schöpferischen Wirkens: des Gestaltens aus seiner »Mitte« als aus dem weder dem bewußten Wollen noch dem Intellekt zugänglichen Urgrund der nach Selbstentfaltung verlangenden formbildenden Kräfte. Was er darunter versteht, hat er in seinem Buch »Das Unbekannte in der Kunst« (Curt E. Schwab Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1947) eindeutig ausgesprochen. Es geht ihm dabei mit Recht um den Schaffensprozeß des »originalen« Künstlers, in dem Intuition und Bewußtsein sich in einmaliger Weise verknüpfen. Unter dieser Voraussetzung darf die von Baumeister aus dem eigenen Erleben hergeleitete Darstellung, wie ein Kunstwerk entsteht, als aufschlußreiche Deutung des Arbeitsprozesses überhaupt gewertet werden. An den Beginn stellt Baumeister eine unverhofft auftauchende Bild-Vision, deren Herkunft dem schaffenden selbst Geheimnis bleibt. »Während der Künstler glaubt«, fährt er fort, »sich seiner Vision als endgültigem Zielpunkt stetig zu nähern, führen ihn die aus seiner ‚Mitte' ausstoßenden Formkräfte unmerklich eine andere entscheidende Richtung zum unbekannten Ort, zu dem bisher Unbekannten. Diese neue Richtung ist abgewichen von der Richtung auf die Vision (oder auf ein sonstiges Vorbild), sie ist die Linie und Richtung der Unfehlbarkeit und des Findens. — Es ist die Linie des Findens im Sinne des ‚schöpferischen Winkels'.« Jede weitere Teilgestaltung ruft eine neue Vision hervor, stellt eine neue Aufgabe und unterliegt demselben Schicksal wie die erste. Bis das fertige Werk die Vollendung als Überraschung für den Schaffenden selbst schenkt. Ein Vorgehen solcher Art fordert immer gleich wache Konzentration und strengste Selbstkritik. Daß Baumeister sie ständig, auch bis zur Ausmerzung schwächerer Arbeiten, übt, zeugt für sein künst-

lerisches Verantwortungsgefühl. Charakteristisch für seine Schaffensweise ist das Gestalten in »Reihen«. An- und absteigend gleich einer Welle, füllen sie eine längere oder kürzere Frist mit nahverwandten Werken. Zwei aufeinanderfolgende Serien stehen meist in einem gewissen Gegensatz. Erklärlich aus dem inneren Bedürfnis Baumeisters, nach Erschöpfung eines Ausdrucksmittels zu einem anderen zu greifen, das nun die neue »Vision« heranträgt, deren Verwirklichung abermals in einem neuen »Unbekannten« endet. Daher übernimmt in Baumeisters Malerei bald die Linie, bald die Farbe, bald das Hell-Dunkel die Führung. Auch innerhalb des einzelnen Grundelements tritt jeweils ein Wandel ein. Geometrisierende Formen wechseln mit freiorganischen, geschlossene mit aufgelösten, reiche Orchestrierungen der Farbe mit eingeschränkten, düstere Klänge mit heiteren usw. usw.

Während der letzten Jahre, von denen allein hier die Rede ist, war die Produktion Baumeisters besonders fruchtbar. Sie umfaßt wieder mehrere gegensätzliche Reihen: reliefartig, graugetönt die eine, farbenleuchtend die andere, schwarz-weiß die dritte. Doch fehlt es nicht an gemeinsamen Merkmalen. Hier wie dort ist an die Stelle sorglich ausgewogenen Gleichgewichts, einer Komposition, die »Dekomposition« getreten. Die Elemente des Aufbaus, der keine bildbeherrschenden Formmotive, keine »Stars« mehr kennt, sind über die Gesamtfläche verstreut. Sie stehen in lebendiger Wechselwirkung, in Spannungsverhältnissen, aber nicht im Sinn von Über- und Unterordnung. Statt Insichruhen ein ständiges Sichbewegen. Der Grundsatz, daß ein Form- oder Farbmotiv mehrfach wiederkehren soll, ist durchbrochen. Um so stärker wirkt ein bedeutsamer Akzent gerade durch seine Vereinzelung sich aus. Als Beispiel sei eine Pinselzeichnung von 1951 angeführt. Der in lichtem Grau modulierte Grund wird von rein linearen Gebilden wechselnder Größe und Richtung belebt. Kontrastierend sind zwei große, geschlossene, elementar vereinfachte Schwarz-Formen eingesetzt, in deren untere ein paar winzige Splitterformen des grauen Grunds hineinspielen.

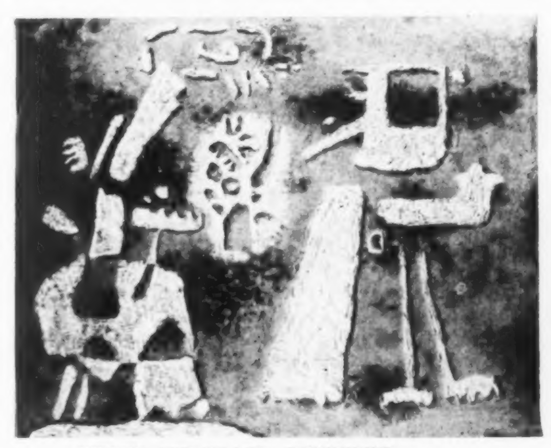
Die Folge der »Relief-Bilder« beschränkt sich auf wärmere oder kühlere Tönung von Grau. Eine in gleichmäßigem Flachrelief gehaltene hellere Oberschicht der sprechenden Formen wächst aus dem dunkleren, modulierten Grund dem Beschauer entgegen. Man steht wie vor einer Wand voll rätselhafter Zeichen uralter hieratischer Schrift. 1951 gemalt, gehen die Reliefbilder, wie etwa »Enkidu« oder »Siduri, die Frage«, neugestaltet auf Zeichnungen von 1943 zurück. In allen taucht der künstlerisch reizvolle Gegensatz von Positiv- und Negativformung auf: Dort bestimmen die Relieformen selbst das Gefüge, hier die eine solche durchbrechenden Kleinformen des dunkleren Grunds. Innerhalb der bunten Reihe heben sich die Träger des Farbklangs



FIGURATION AUF GELB 1951



ENKIDU, RELIEFBILD, 1943–51



SIDURI, DIE FRAGE, RELIEFBILD, 1943–51

nicht, wie früher oft, von weißem Grund, sondern von blauem (z. B. »Szene«), von rotem, gelbem, grünem, blauem (z. B. »Figuration«). Geometrieverwandte Flächengebilde, in die reinen leuchtenden Farben, in Schwarz und Weiß gekleidet, regen sich schwebend, vielfältig geformt, wie die Ausrichtung auf das »Unbekannte« sie im Fortgang der Arbeit herbeirief. Die reichste Fassung der bunten Reihe ist Baumeister vielleicht in der »Figuration« mit ihrem In- und Übereinanderschieben der starkfarbigen und der weißen Formelemente geglückt.

Die Mehrzahl der nach New York versandten Bilder gehören der »Schwarzen Reihe« an, einer originalen Neuschöpfung auch innerhalb Baumeisters Werk. Sie ist nicht die erste Folge dunkler Formen auf lichtem Grund. Den 30er Jahren entstammen die von ostasiatischen Schriftzeichen angeregten »Ideogramme«, die sich bei den »Fliegenden Formen« in geometrisierte Gebilde wandelten, dem Anfang der 40er Jahre die auf Baumeisters intensive Beschäftigung mit prähistorischen Felsmalereien zurückgehende »Afrikanische Reihe«. Eine »Orbis pictus« betitelte Reihe leitete 1949 die neue Folge ein. Rein gefühlsmäßig aufgetragene Pinselstriche füllten zunächst die ganze Fläche, braun und vorwiegend waagerecht in einer rückwärtigen, schwarz und senkrecht oder schräg in einer vorderen Schicht. In »Orbis pictus II« ziehen auch geschwungene Striche ein, und Formen fangen sich zu bilden an; bei »Orbis pictus III« verdichten sich die breiter gewordenen Striche zu Ballungen durch Ineinanderfließen. Über diesen Vorstufen steigt die eigentliche »Schwarz-Reihe« auf. Ihr Name spricht nur die Wirkung im Großen aus. Die Ausführung zeigt über dem lichten Grund ein farbig sehr differenziertes Dunkel, in dessen tiefstes Braun tiefes Blau und gedämpftes Gelb eingebettet sind. Das erste Zeugnis der ausgereiften Folge, das Hochbild »Metamorphose« von 1950, bringt noch eine, zugleich räumliche, Dreigliederung der farbigen Erscheinung: vor lichtgrauem Grund kleine weiße Formen, vorn größer und braunschwarz die den Eindruck beherrschenden. Die »Schwarze Reihe« ist wohl die mit der stärksten Dynamik geladene Folge in Baumeisters Schaffen. Wie Wolken ballen sich, lösen sich auf und zerflattern unregelmäßige dunkle Gebilde vor weißem Grund, scheinen vor unserem Blick zu werden und zu vergehen, fliegen über der Ruhe eines hügelartigen Streifens am unteren Rand. Mitunter steigert sich die Bewegung bis zur Wirkung einer Explosion. Nicht umsonst hat Baumeister eines der Hauptwerke »Wind 1951« benannt. Und wenn ein weiteres Bild der Folge »Steigende Fische«, ein drittes »Chimären« heißt, so deutet dies nur an, daß der vom Ergebnis intuitiven Gestaltens selbst überraschte Künstler im fertigen Werk, wie sonst wohl in den Zufallsbildungen von Wolken oder Mauerflecken, Erscheinungen einer phantastischen Welt entdeckte.

Hans Hildebrandt

## KUNST UND NATUR

LEONARDI DA VINCI:
Die Malerei ist die rechtmäßige Tochter der Natur, denn sie ist aus ihr hervorgegangen.

MORITZ VON SCHWIND:
Die Natur studieren, das ist schon recht, aber wenn einem nix einfällt, dann nutzt ihm die Natur eh nix.

ALEXEJ JAWLENSKY:
Die Natur souffliert nur dem Künstler.

MAX BECKMANN:
Natur ist ein wundervolles Chaos, und unsere Aufgabe und Pflicht ist es, dieses Chaos zu ordnen.

MACNEILL WHISTLER:
Der Natur gelingt es selten, ein Bild hervorzubringen.

ADOLF MENZEL:
Die Natur hat wohl oft schwache Momente, aber man malt sie doch nicht.

AUGUST RODIN:
Für den, der den Namen Künstler verdient, ist in der Natur alles schön. – Nicht die Natur ist unvollkommen, sondern der Geist der Leute, die sie dafür halten.

PABLO PICASSO:
Natur und Kunst sind zwei völlig verschiedene Dinge.

Aus dem Buch „Künstler über Kunst. Ein ewiger Dialog über die Probleme der Kunst von Leonardo bis Picasso". Mit 64 Künstlerbildnissen. Ausgewählt und geordnet von Eduard Thorn. – Das 384 Seiten starke Buch ist soeben im Verlage Woldemar Klein, Baden-Baden, erschienen. Preis Ganzl. DM 22.–.

# EIN MALERBRIEF AUS TEHERAN



KARL MAY, WASSERTRÄGERINNEN AUS SCHIRAS

Teheran, im Spätherbst 1951

... Seit 14 Tagen liege ich krank — das erstemal seit eineinhalb Jahren Aufenthalt im Orient, und da will ich Ihnen jetzt schreiben. Ich durchreiste das Land kreuz und quer und habe mir bei der letzten Reise, in den Bergen der Bakhtiaren im Zelte lebend, eine Erkältung zugezogen.
Ich arbeitete in glühender Sonnenhitze in der Wüste und bekam die interessantesten Typen vor meine Malerflinte. So leicht ist das gar nicht. Man muß allerlei Künste anwenden, um an die Leute heranzukommen, denn die Ablehnung gegen die »Farangis« nimmt mit zunehmender Krisis der Petroleumfrage bedenkliche Formen an. Auf dem Lande, in den verborgensten Winkeln, geht es noch, hingegen ist es in den Städten schlimm.
Ich liebe das Stadtleben sowieso nicht, hier schon gar nicht, und doch ist es notwendig, um mit der Welt in Kontakt zu bleiben. In unserm Hause ist eine ständige Ausstellung meiner Bilder. Zur Eröffnung hatte ich für Universität und Kunstakademie Vorträge über »Moderne Kunst in Iran« gehalten. Es war eine Revolution, hier in der kunstinteressierten Welt, so etwas zu hören und zu sehen. Das erste Mal, daß moderne Kunst in dieser Form gezeigt wurde! —



KARL MAY, WÄSCHERIN

Sonst trifft man in allen Museen und Ausgrabungsstellen Kunsthistoriker, die auf ihrem Lieblingsgebiet arbeiten und glücklich sind, wenn sie einen Scherben gefunden haben, über den noch kein Buch geschrieben wurde. Bei der Jugend — und die ist aufgeschlossen wie überall — interessiert die lebendige Kunst, das Weiter — mehr als die vergangene Welt.
Es ist hier schwer, Wegweiser oder gar Wegbereiter zu sein, weil die meisten über die Erstarrung, die die Manier der Miniaturmalerei zur Folge hatte, nicht hinausgekommen sind. Eine gut erhaltene gediegene Volkskunst, eine noch lebendige Kunst ist eigentlich nur noch in der Textilkunst übrig geblieben, und auch das nur noch zum Teil.
Die Silberkunst (Ziselier- und Schmiedearbeit) ist vollständig im sinnlos angebrachten und überladenen Ornament ersoffen und degeneriert.
Die schöne und gediegene Emaille ist ganz ausgestorben.
Die Teppiche sind in grellen Farben gehalten und dem Geschmack des breiten amerikanischen Marktes angepaßt. —
Interessant aber ist, wie die hier lebenden Amerikaner, die einer kultivierten Schicht angehören, auf Qualität und moderne Malerei anspringen. Viele meiner Bilder sind nach Amerika gegangen, und auch andere Ausländer sind sehr an moderner Kunst interessiert. Die Perser, die alten, schütteln verständnislos die Köpfe und sagen bei allem, was nicht »en Miniatur« gemalt ist: »Richtung à la Picasso«.
Trotzdem sehe ich, daß man außerhalb unseres Vaterlandes mehr leisten kann — d. h. man ist trotz allem freier — auch als Deutscher. Daß man hier im Lande als Farangi in vieler Hinsicht eingeengt ist, ist ein Sonderfall und hat seine Ursache im Religiösen und Politischen. Hier bin ich lieber als in München, und wir wollen sehen, wie es weiter geht.

Karl May

*Hispano-amerikanische Kunst-Biennale.*

Mit viel Aufwand an Geld hat Madrid seine erste Hispano-amerikanische Kunst-Biennale gefeiert. Unter den Monstre-Ausstellungen der letzten Jahre war sie vielleicht die monströseste. Da kein Raum groß genug war, diese Flut zu fassen, wurde sie in sechs verschiedenen Auffangsstellen untergebracht. Picasso war nicht vertreten; ebenso fehlten die Mexikaner, die ein Gesicht haben.

Der Versuch ist positiv zu werten, südamerikanische Kunst unserer Tage im kompakten Aufmarsch und im Vergleich mit der modernen spanischen Kunst zu zeigen. Allerdings wurden die Erwartungen nicht erfüllt. Statt einer autochthonen, typisch südamerikanischen Malerei und Plastik begegnete der Besucher europäischem Akademismus, Nachhutsgefechten des Impressionismus und Naturalismus und — europäischen Namen. Alle Stile zwischen 1900 und 1930 breiteten sich aus, und ihre prominenten Vertreter hießen Weiß, Wiedenbrug, Krauß, Rezka, Burchard, Schobert, Roff, Winternitz; wieder andere trugen französische oder italienische Namen. Kaum daß da und dort — wie bei der Kubanerin Maria Teresa de la Campa y Roff, bei dem Bolivianer Julio Castillo oder bei der Bolivianerin Marina Nuñez del Prado — eine andere Welt mit andern Menschen, unbekannten Linien und ungewöhnlichen Farben sich hervorwagte.

Der spanische Beitrag hob sich ab. Er zeigte Eigenart: einen urtümlichen, zugleich traditionsgenährten Realismus, der weniger die Wurzeln spanischen Menschentums freilegen als bis zu dem Urgestein vorstoßen will, aus dem dieses an Härten und Gegensätzen so reiche Land gefügt ist. Dabei mag verblüffen, daß in den Bezirken eines fanatischen Separatismus, eines eifersüchtig gepflegten regionalen Folklores und eines allgegenwärtigen, nahezu allmächtigen Katholizismus kaum von einer regionalen Kunst, noch weniger von einer Volkskunst und nur mit sehr viel Wohlwollen von einer dünn gesäten religiösen Kunst die Rede sein kann. Allenfalls gibt es eine kastilische Schule, die tonangebend ist, wenn auch die sinnlich üppige, sonndurchflutete Landschaftskunst der Katalanen sich zu behaupten vermag. Obwohl es hier eine »Schule von Altamira« gibt, eine Künstlergemeinschaft mit extrem moderner Zielsetzung — in der Willi Baumeister Gründungsmitglied ist —, und die Spanier mehr als andere in der abstrakten und surrealistischen Kunst Columbus-Taten verrichtet haben, kommen die »Modernen« wenig zum Zug; dies ist nicht die Schuld des Franco-Regimes, das in Fragen des Kunstgebahrens Liberalität beweist.

Diese Liberalität tobte sich aus, als Salvador Dali in Madrid auftauchte, Pressekonferenzen und Festessen gab und schließlich im Teatro Maria Guerrero über das Thema »Picasso und ich« sprach. Ein wilder Federkrieg entbrannte darüber, der durch einen offenen Brief des konservativen Prado-Direktors Sotomayor an die spanischen Psychiater mit der Frage »Wer sind die Verrückten?« noch aufgeblasen wurde.

A. Dieterich

*Über die Weimarer Kunsthochschule*

Die Weimarer Kunsthochschule ist ein Beispiel dafür geworden, daß Kunst nicht gedeihen kann, wo freie Entfaltung der Person in menschlicher und künstlerischer Hinsicht beschränkt wird. Wer heute die Weimarer Kunsthochschule absolviert, hat die Fähigkeit erworben, dem herrschenden System propagandistisch nützlich zu sein; die Voraussetzungen für eine spätere künstlerisch-schöpferische Tätigkeit werden dort nicht geweckt.

Die Weimarer Kunsthochschule sieht auf eine alte Tradition zurück. Sie wurde 1860 gegründet; Namen von gutem Klang sind mit ihr verbunden. Kalkreuth, Mackensen, Ludwig von Hofmann und van der Velde lehrten dort oder leiteten die Schule zeitweise. Christian Rohlfs, Liebermann, Beckmann und Gilles studierten dort einige Semester.

1918 wurde von Gropius das »Weimarer Bauhaus« ins Leben gerufen. Es wurde schnell zu einem internationalen Anziehungspunkt und Begriff für alle erneuernden Bestrebungen in der Architektur, der Kunst und auf dem Gebiet des Gebrauchsgutes. Es vereinte viele Künstler von internationalem Rang und sein Einfluß auf Architektur und angewandte Kunst ist nicht hoch genug einzuschätzen.

Als 1946 die Kunsthochschule wieder eröffnet wurde, hoffte man, daß nach den Jahren der durch staatliche Reglementierung der Kunst eingetretenen Stagnation eine neue künstlerische Blüte anbrechen würde. Weimar strahlte wieder seine alte Anziehungskraft aus; neue Kräfte, zum Teil aus dem Bauhaus hervorgegangen, kamen und arbeiteten unermüdlich an dem Wiederaufbau der Schule. Trotz großer äußerer Schwierigkeiten wurde vieles erreicht. Leider zeigten sich schon nach Ablauf von 2 Jahren Tendenzen, die freie Lehrtätigkeit einzuengen; politische Gesichtspunkte und das bekannte Schlagwort vom »Sozialistischen Realismus in der Kunst« begannen ihre alles vernichtende Rolle zu spielen. Künstler dieser Gesinnung, auch aus dem Westen, wurden dem Kollegium aufgezwungen, ohne daß nach der erforderlichen Qualifikation gefragt wurde, während notwendige Berufungen verhindert wurden, wenn sie nicht eine Stärkung der erwünschten politischen Linie gewährleisteten.

Nur durch den Widerstand des größeren Teils des Kollegiums konnte noch für längere Zeit verantwortungsbewußte Arbeit geleistet werden. Doch ließ sich eine »innere Erneuerung« des Kollegiums auf längere Zeit nicht verhindern, durch welche die künstlerischen Kräfte gegenüber den politisch orientierten in die Minderheit gerieten.

Heute ist dieser Prozeß als abgeschlossen zu betrachten. Von der spezifischen Weimarer Tradition der Weltoffenheit ist nichts mehr zu spüren. Der ganze Aufbau und das Ziel der Hochschule ist einzig darauf gerichtet, mit jedem Studierenden nach Beendigung seines Studiums einen neuen »Funktionär der politischen Sichtwerbung« zu bekommen, der dem nicht abreißenden Propagandabedürfnis des zur Zeit herrschenden Systems im »Künstlerkollektiv« zu dienen hat.

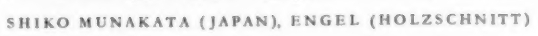


KARL RÖSSING, STILLEBEN (LINOLEUMSTICH)









SHIKO MUNAKATA (JAPAN), ENGEL (HOLZSCHNITT)

CARL HOFER, DREI PERSONEN (ZEICHNUNG)

Preisgekrönte Blätter auf der zweiten internationalen Ausstellung „Bianco e Nero“, Lugano 1952
Jeder Künstler erhielt 750 frs. Der große Preis von 1200 frs wurde dem Italiener Guiseppe Viviani zuerkannt.

# KUNSTAUSSTELLUNG »EISEN UND STAHL«

Die soziale Lage des Künstlers von heute ist immer wieder das Thema wortreicher Erörterungen in Berufsverbänden, staatlichen und städtischen Gremien, in Presse, Funk und Kulturvereinigungen. Ein fortwirkendes, praktisches Ergebnis wurde bisher damit nicht erzielt. Wer sollte auch jene vielen theoretischen Empfehlungen verwirklichen? Der Privatmann? Diesen sagen- und segenhaften Mäzen gibt es nicht mehr. Der Staat und die kommunalen Verbände? Sie können zwar viel, aber nicht alles Notwendige tun. Die wirksamste Institution bleibt schließlich nur die Industrie. Auch sie wird das Problem nicht gänzlich aus der Welt schaffen können. Aber sie kann durch ihre Wirtschaftskraft wesentlicher als alle anderen zur Lösung des Problems beitragen.

Die Düsseldorfer Kunstausstellung »Eisen und Stahl« ist die erste große Manifestation des Kulturwillens der Industrie nach dem Kriege. Finanziell getragen von den Wirtschaftsverbänden der Eisen- und Stahlindustrie an Rhein und Ruhr, unterstützt vom Land Nordrhein-Westfalen und der Stadt Düsseldorf und ideell gefördert von fast allen interessierten Verbänden und Vereinigungen — im Ehrenausschuß der Ausstellung repräsentieren ca. 50 Damen und Herren Staat, Stadt, Parlament, Wirtschaft, D. G. B., Kunst, Universitäten und technische Hochschulen — ist sie das Resultat eines großartigen Kunstpreisausschreibens.

Die Zahl der eingegangenen Kunstwerke war überwältigend. Ungefähr 1500 Künstler — wie es bei einer solchen Veranstaltung nicht anders sein kann, auch welche, die Pinsel, Griffel, Modellierholz und Meißel wenig künstlerisch handhaben — schickten ca. 4700 Arbeiten nach Düsseldorf. Die Jury, bestehend aus den Herren Burchartz, Gies, Heckel, Hirzel, Kamps, Marcks, Mettel, Pudlich und Redslob wählten 20% davon für den eigentlichen Kern der Ausstellung aus und verteilten 80000.— DM als Preise. Eine Lotterie, deren Lose die Werke der Industrie kauften und an ihre Mitarbeiter weitergaben, erbrachte zusätzlich 100000.— DM für Ankäufe (von denen unbegreiflicherweise 16666,65 DM als Steuer abgeführt werden müssen. Ein merkwürdiger Widerspruch zwischen theoretischer und praktischer Förderung der Ausstellung durch staatliche Organe!). Das Kuratorium will zudem noch eine besondere Ankaufsaktion einleiten. Aber schon am ersten Tage der Ausstellung zeigten viele Schildchen »verkauft«, daß die Industrie auch ohne Aufforderung Kunstwerke fleißig erwarb.

Diese rühmenswerte finanzielle Förderung der deutschen bildenden Künstler erhebt die Ausstellung zu einem sozialen Ereignis ersten Ranges. Die Schau ist aber zugleich auch ein künstlerisches Ereignis. Hier wurden — unseres Wissens zum ersten Mal in einem solchen großen Rahmen — durch die Forderung einer themagebundenen Arbeit, die Künstler vor eine konkrete Aufgabe gestellt, deren Erfüllung sie auch künstlerisch förderte. Viele von ihnen, die bisher vor der scheinbar amusischen Arbeitswelt auswichen, konnten jetzt, zum Besuch der Werkhallen eingeladen, in ihnen ihre bildschöpferische Fantasie in ungeahnter Weise nähren. Manche werden sogar neuartige künstlerische Formen- und Farbgefüge an technischen Materialien, Maschinenteilen und in den Bewegungen der arbeitenden Menschen entdeckt haben. Obwohl die Ausstellung diese Besuche bereits überraschend gut spiegelt — die weit größte Zahl der besten Bilder und Plastiken sind themagebundene Arbeiten —, so werden sie sich doch erst im künftigen Schaffen der Künstler auswirken. Von der Ausstellung werden Impulse ausgehen, die einmal die moderne Malerei und Bildhauerei vor all zu starrem Ästhetizismus bewahren können, zum andern aber auch den, von »Industriebildern« sattsam bekannten und auch unter den ausgeschiedenen Arbeiten vorhandenen, Romantizismus verdrängen.

Die in der Ausstellungsleitung tätigen Herren der Industrie bekannten sich konsequenterweise *auch in der Kunst zur modernen Form.* Dieses Bekenntnis wurde praktisch wirksam durch die Wahl der hervorragenden Vertreter der gegenwärtigen deutschen Kunst in die Jury und der Entscheidungsfreiheit dieser Jury. Man muß dieser bestätigen, daß sie ihre mühevolle Aufgabe mit bestens löste. Sie bevorzugten keine Kunstrichtung, sondern wählten nach der künstlerischen Qualität aus, wobei man freilich über den Wert oder Unwert dieser oder jener Plastik oder jenes Bildes streiten kann.

Bei dem Verständnis der Industrie für künstlerische Belange, das sich z. B. auch darin ausdrückt, daß die prämiierten Arbeiten Eigentum der Künstler bleiben, befremdet es, daß auch die von der Jury abgelehnten Arbeiten ausgestellt wurden. Ein Teil dieser Bilder und Plastiken sind den Kunstwerken aus dem bisherigen Besitz der Eisen- und Stahl-Werke in einer besonderen Halle zugesellt. Hoffentlich ermutigt dies nicht zu viele, ihre geplanten Erwerbungen ausschließlich dort auszusuchen, wie eine Anzahl der Anzeigen im Ausstellungskatalog befürchten lassen.

Mit der Kunstausstellung »Eisen und Stahl« ist eine von Dr. Werner Doede, dem Direktor der städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf, zusammengestellte Sonderschau »Eisen und Stahl in der Kunstgeschichte« verbunden. Sie umfaßt von der altchinesischen Kultfigur aus Schmiedeeisen bis zum edlen, modernen Erzeugnis der Industrie und schmiedeeisernen Kitsch ca. 400 Werke.

Heinz Held

*Kurt Tillessen*, bekannt als Graphiker und Gestalter zahlreicher Bucheinbände großer Verlage, ist am 23. Februar im Alter von 52 Jahren gestorben.

*Joseph Thorak*, der seine große Begabung in den Dienst des Ideals vom nordischen Herrenmenschen stellte und zum prominenten Nazi-Bildhauer avancierte, starb 63jährig am 25. Februar auf seinem Sitz bei Rosenheim.

*Lotte Pritzel*, die Schöpferin preziöser Kleinplastiken und zierlicher Puppen, starb Ende Februar in Berlin.

*

*Johannes Mohlzahn*, Maler und Graphiker, begeht am 21. Mai seinen 60. Geburtstag.

*Otto Ralphs*, der um die Moderne hochverdiente Kunsthändler und -sammler, wurde am 1. April 60 Jahre alt. Er begann als Kaufmann und Versicherungsfachmann, um sich nach der Begegnung mit Paul Klee 1922 ganz der modernen Kunst zu verschreiben. Seine Sammlung umfaßte u. a. viele bedeutende Werke des Blauen Reiters. Sie ging während des Krieges vollständig verloren. Die 1947 gegründete Galerie in Braunschweig steht mit ihren wertvollen Ausstellungen im besten Ruf. Wir wünschen dem Jubilar die gute Fortführung seiner verdienstvollen Arbeit.



*Die Vereinigung für zeitgenössisches Geistesleben Mannheim* führt im Juli eine Woche zeitgenössischer Kunst durch, die Oper, Sinfonie, Kammermusik, Schauspiel, Dichtung, Geisteswissenschaften, Bildende Kunst und Film in einer gemeinsamen Veranstaltung zusammenführen soll. Die Woche wird am 24. Mai mit einer Ausstellung deutscher Malerei der Gegenwart eröffnet.

*Deutsche Zeichnungen aus zwei Jahrhunderten* zeigt das Kunstantiquariat C. G. Boerner, Düsseldorf, in einer Verkaufsausstellung, darunter Feuerbachs farbigen Gesamtentwurf zum »Gastmahl des Plato«. Gleichzeitig veröffentlicht die Firma einen illustrierten Katalog der Chodowiecky-Sammlung Behre.

*Velhagen und Klasings Monatshefte* erscheinen nach siebenjähriger Pause wieder. Die vorliegenden ersten Hefte des 60. Jahrgangs zeichnen sich wie je durch gediegene Beiträge unterhaltenden und belehrenden Charakters aus.

## AUSSTELLUNGEN

*Aachen*, Suermondt-Museum: 25. 5./8. 6. — Christliche Kunst aus fernen Ländern
10. 6./2. 7. — Willi Küpper, Peter Herkenrath

*Baden-Baden*, Staatliche Kunsthalle: April—Juni — Ausstellung zeitgenössischer Kunst

*Darmstadt*, Hess. Landesmuseum: 11. Mai—Juni — Nordostdeutsche Künstlergruppe

*Düsseldorf*, Kupferstichkabinett: Mai — Heinz Battke, Zeichnungen
Galerie Alex Vömel: Mai — Renée Sintenis

*Hagen*, Karl-Ernst-Osthaus-Museum: bis 8. Juni — Westdeutscher Künstlerbund

*Kaiserslautern*, Pfalzgalerie: Mai — Mies van der Rohe

*Kassel*, Landesmuseum: bis 3. Juni — Europa sieht die weite Welt (Zeichnungen, Reisewerke, Karten)

*München*, Galerie Günther Franke: April/Mai — Werner Gilles, Aquarelle und Ölbilder 1948—52

*Münster*, Künstlergemeinschaft Schanze: Mai — Wilhelm Imkamp
Juni — Gerhard Marcks
Juli — Farbige Graphik

*Schloß Gottorp, Schleswig*: April/Mai — Ernst Barlach

*Stuttgart*, Württ. Staatsgalerie: April/Mai — Abstrakte Malerei (Sammlung Dr. Domnick)
Graphische Sammlung: April/Mai — Alfred Kubin, Zeichnungen und Aquarelle

*Wuppertal*, Städt. Museum: Mai/Juni — Heinz Battke, Ölbilder






Lies mit!




14-täglich
40 Pfg
dienstags



